L'aniconisme dans l'art religieux byzantin

Actes du colloque de Genève (1-3 octobre 2009)

Matteo Campagnolo
Paul Magdalino
Marielle Martiniani-Reber
André-Louis Rey

L'aniconisme dans l'art religieux byzantin

Actes du colloque de Genève (1-3 octobre 2009)



La Pomme d'or
Geneva

Remerciements :
Cette publication a bénéficié du soutien de :
La Fondation Migore





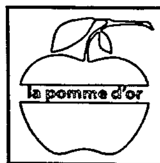


Couverture : Oiseaux, abside de l'église byzantine de Hagia Kyriaki (Sainte-Kyriaki) à Naxos, Grèce
Peinture murale
Photo : André-Louis Rey, Genève

Relecture : Gaël Bonzon

Graphisme : Iannis Meimaris

Production : La Pomme d'or



Musées d'art et d'histoire de Genève
ISBN : 978-2-8306-0257-9

La pomme d'or Publishing
ISBN : 978-2-9700763-2-2

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement des éditeurs xi

Introduction (Paul Magdalino) xiii

Marie-France Auzépy
La signification religieuse de l'aniconisme byzantin 1

Philippe Borgeaud
Imitatio diabolica : démons et image 43

Silvia Naef
Islam and Images: A Complex Relation 49

Ioanna Rapti
Le statut des images dans l'art et le culte arméniens 59

Marielle Martiniani-Reber
Textiles et décors peints aniconiques 75

Paul Magdalino
Le patriarche Jean le Grammairien et la théorie de l'aniconisme 85

Juan Signes Codoñer
Theodore Studite and the Melkite Patriarchs on Icon Worship 95

J.M. Featherstone
Icons and Cultural Identity 105

Nano Chatzidakis
Le sujet de la restitution du culte des images dans les icônes :
variations du contenu dogmatique 115

Catherine Jolivet-Lévy
De l'aniconisme en Cappadoce : quelques réflexions à la lumière
de découvertes récentes 127

Henry Maguire
« They worshipped the creature rather than the Creator ».
Animals in 8th century art and polemic 141

Nicole Thierry
Les peintures iconoclastes d'Al Oda en Isaurie
Un exemple de la persistance iconodoule dans le décor iconoclaste 149

Maria Xenaki
Ornement et texte : le cas de l'ensemble funéraire de Karşıbecak
à Göreme, Cappadoce 159

Charalampos Pennas
Reassessing the non-iconic decoration in the Byzantine Cyclades 171

Maria Campagnolo-Pothitou
« Comme un relent d'iconoclasme » au début du XIIe siècle :
le témoignage sigillographique 175

Jim Crow et Sam Turner
L'archéologie des églises aniconiques de Naxos 193

Christodoulos A. Hadjichristodoulou
Aniconic Cyprus 205

Matteo Campagnolo
Y a-t-il une monnaie iconoclaste ? 211

Klimis Aslanidis
Remarks on the architecture of the church of Hagia Kyriaki
at Apeiranthos, Naxos 223

Illustrations, articles de:
- *Marie-France Auzépy* *233*
- *Silvia Naef* *245*
- *Ioanna Rapti* *249*
- *Marielle Martiniani-Reber* *257*
- *Nano Chatzidakis* *265*
- *Catherine Jolivet-Lévy* *271*
- *Henry Maguire* *285*
- *Nicole Thierry* *291*
- *Maria Xenaki* *301*
- *Maria Campagnolo-Pothitou* *309*
- *Jim Crow et Sam Turner* *313*
- *Christodoulos A. Hadjichristodoulou* *317*
- *Matteo Campagnolo* *327*
- *Klimis Aslanidis* *337*

Bibliographie 1, Abréviations 351

Bibliographie 2, Sources 353

Bibliographie 3, Littérature secondaire 358

Index 401

AVERTISSEMENT DES ÉDITEURS

Le colloque scientifique qui s'est déroulé à Genève, entre l'Université et le Musée d'art et d'histoire, du 1er au 3 octobre 2009, avait été suivi d'une table ronde consacrée à la restauration de l'église d'Hagia Kyriaki d'Apiranthos à Naxos, dont le décor aniconique a plusieurs fois été évoqué lors du colloque, et dont la sauvegarde tient à cœur aux ogranisateurs de celui-ci.

La première phase de la restauration de ce monument (restauration de l'enveloppe) a pu être menée à bien pour l'essentiel en 2013 et s'est heureusement terminée en cette année 2014. Lors d'une séance tenue en janvier 2014 à l'Hôtel Continental de Lausanne, une présentation fort applaudie par le public de l'Association pour la restauration de Hagia Kyriaki de Naxos et des associations gréco-suisses de Lausanne et Genève a permis au professeur Yannis Kizis et à ses collaborateurs Klimis Aslanidis et Christina Pinatsi de faire état du résultat de ces travaux.

Leurs rapports, ainsi que les communications faites lors de la table ronde de 2009 par Orestis Vavatsioulas et Mariketta Diamantopoulou, pourront faire en un autre lieu l'objet d'une publication consacré à la restauration de Hagia Kyriaki de Naxos.

La présentation de l'étude architecturale consacrée à Hagia Kyriaki par Klimis Aslanidis, en introduction à la table ronde de 2009, est cependant publiée en annexe, car elle précise certains points de la construction et de datation de l'église, qui ont un intérêt général pour l'étude de l'iconoclasme. L'ensemble des communications faites durant le colloque proprement dit figure dans le présent volume, à l'exception de celles de Christoph Uehlinger, *Degrés d'aniconisme dans les traditions religieuses « du Livre » - ou comment analyser la culture visuelle d'une religion sans tomber dans le piège de ses prescriptions ?*, dont il sera question ci-dessous dans l'introduction de Paul Magdalino, et d'André-Louis Rey, *Questions d'image dans la littérature de « Questions et réponses »*, restée pour l'heure un *work in progress.*

La bibliographie des diverses contributions au colloque de 2009 a été réunie à la fin de l'ouvrage, qui se présente ainsi de façon plus unie, pour la commodité du chercheur, et qui a été muni d'un index des lieux et des noms propres dans le même but. De plus, la conférence introductive de Marie-France Auzépy comprend des éléments d'une introduction générale à l'iconoclasme en langue française qui sera saluée avec d'autant plus d'intérêt que le volume qu'elle a consacré en 2006 à l'iconoclasme dans la collection *Que sais-je ?* des Presses universitaires de France est désormais épuisé, sans perspectives de réédition.

La présence dans notre volume d'articles rédigés en anglais comme en français est venue compliquer le problème toujours délicat de la transcription des noms grecs et anciens en général ; nous espérons que les partis adoptés par les auteurs et les éditeurs, et qui privilégient la facilité de lecture en respectant les formes les plus usuelles, seront compris par tous. Dans la mesure du possible, les noms de lieu de l'époque byzantine ont été mis en parallèle avec les noms en usage aujourd'hui.

Les éditeurs ont l'agréable tâche de remercier les Musées d'art et d'histoire de Genève et la Faculté des lettres de l'Université de Genève pour leur soutien et leur importante contribution financière à l'organisation du colloque, puis à la publication du présent volume, de même que la Fondation Migore pour celle-ci; que les divers responsables de ces institutions trouvent ici l'expression de notre gratitude.

Matteo Campagnolo
Paul Magdalino
Marielle Martiniani-Reber
André-Louis Rey

INTRODUCTION

Ce volume rassemble les travaux d'un colloque tenu en octobre 2009 sous les auspices de deux institutions genevoises, le Musée d'art et d'histoire et l'Université de Genève. L'ombre de Jean Calvin a veillé, sans doute, au choix du thème, mais celui-ci s'est principalement inspiré de l'intérêt commun porté par les organisateurs aux églises byzantines de l'île égéenne de Naxos, et surtout à celles dont la couche primitive de peinture sur les murs intérieurs est entièrement aniconique, c'est-à-dire montrant une absence complète des images de saintes figures qui font normalement la gloire et la sacralité des sanctuaires orthodoxes. Au centre de cet intérêt se trouve le projet de restauration de l'église au décor aniconique la plus connue, celle deHagia Kyriaki près du village d'Apeiranthos[1]. Les figures d'oiseaux cravatés et d'arbres fruitiers qui ornent les murs de cette église, jointes aux motifs géométriques et végétaux qui couvrent l'intérieur de quelques églises voisines, constituent une concentration géographique d'aniconisme religieux qui est exceptionnelle. Elle demande une explication et une datation. Pour les historiens de l'art du XXe siècle, l'appartenance de ces peintures à l'iconoclasme byzantin du VIIIe-IXe siècle n'était que trop évidente. Au début du XXIe siècle, cependant, l'intention iconoclaste des programmes naxiotes a été remise en cause par Leslie Brubaker, qui signale que leurs motifs aniconiques se retrouvent ailleurs à une époque plus tardive[2]. Il a donc semblé utile d'approfondir et d'élargir la question, en appelant une discussion sur quatre chapitres : le contexte archéologique des peintures aniconiques à Naxos, l'idéologie de l'iconoclasme byzantin, l'usage de motifs aniconiques dans d'autres contextes byzantins et la pratique de l'aniconisme en dehors de Byzance. Deux études traitent de l'archéologie des églises de Naxos en général : Charalambos Pennas dresse le bilan des peintures aniconiques découvertes jusqu'à aujourd'hui et esquisse leur contexte historique, tandis que James Crow analyse la typologie et la chronologie des églises en relation avec les dernières données sur les habitations qu'elles desservaient. La signification des principaux motifs aniconiques des églises d'Agia Kyriaki et Agios Ioannis d'Adisarou est analysée par Marielle Martiniani-Reber, qui signale les analogies avec les tissus et les sculptures du VIIe-IXe siècle, aussi bien qu'avec le décor favorisé par les empereurs iconoclastes.

Tournant le regard vers la frontière orientale de Byzance, Catherine Jolivet-Lévy et Maria Xenaki font des sondages dans la riche tradition de décor aniconique qui orne les églises rupestres de la Cappadoce. Nicole Thierry, spécialiste elle aussi de la peinture cappadocienne, porte son attention ici sur un monument encore plus frontalier, l'église rupestre d'Al Oda en Isaurie, et souligne l'inspiration iconoclaste du décor, dominé par des croix multiples. Christodoulos Hadjichristodoulou apporte les données sur les églises au décor aniconique de l'île de Chypre, longtemps divisée entre chrétiens et musulmans. Les contributions de Henry

[1] Issu des associations gréco-suisses de Genève et Lausanne, ce projet a été animé par l'*Association Hagia Kyriaki, Naxos*.

[2] Brubaker/Haldon 2001, pp. 25-28.

Maguire et de Ioanna Rapti passent la frontière pour examiner la relation complexe entre icônes et aniconisme dans l'art religieux de deux chrétientés orientales : celle des Melkites de Syrie et de Jordanie, où les mosaïques de pavement de certaines églises témoignent d'une intervention contre les images au VIIIe siècle; et celle de l'Église arménienne, qui admettait les icônes sans les mettre en exergue et les privilégier aux dépens des autres motifs traditionnels.

Deux intervenants au colloque de Genève ont traité du sujet, capital pour la compréhension de l'aniconisme chrétien à Byzance, de l'attitude des autres grands monothéismes envers les images. Christoph Uehlinger et Silvia Naef ont montré qu'il faut beaucoup nuancer l'idée conventionnelle d'un refus net de l'image, tant chez les juifs que chez les musulmans. La communication de M. Uehlinger sur le judaïsme, dont les travaux ont été publiés dans d'autres contextes, n'a malheureusement pas pu être incluse dans le présent volume, mais celle de Mme Naef y figure comme référence à l'arrière-plan islamique de l'idéologie iconoclaste.

Le sujet de l'idéologie iconoclaste a été abordé de plusieurs manières. Marie-France Auzépy reprend et développe ses thèses déjà connues concernant la religion des iconoclastes. Elle soutient qu'ils auraient conservé du premier christianisme une conception imagée du sacré, dont ils auraient créé une sorte d'iconographie aniconique, comprenant les symboles de la Croix, de l'Eucharistie et de la Trinité ; le commentaire liturgique appelé *Histoire ecclésiastique*, et attribué au patriarche Germain Ier, serait l'expression verbale de cet imaginaire, alors que son expression visuelle, comportant même des figures d'anges, aurait été réalisée dans les mosaïques du *bèma* de l'église de la Dormition à Nicée, détruite en 1922. Cette idée d'un programme iconoclaste de représentation symbolique trouve un écho dans la contribution de Paul Magdalino, qui tente de reconstruire la pensée théologique mal connue du patriarche Jean VI le Grammairien, dernier patriarche iconoclaste et idéologue de l'iconoclasme par excellence, après l'empereur Constantin V. En soulignant le conservatisme de l'idéologie iconoclaste, les deux auteurs sont rejoints par Matteo Campagnolo, dans son examen de l'évolution de la monnaie, porteuse par excellence de l'idéologie impériale ; il montre que la seule vraie innovation, depuis Constantin le Grand, dans la longue histoire du monnayage impérial fut l'initiative de Justinien II (685-695, 705-711) d'introduire l'icône du Christ sur le revers du *nomisma*. Comment s'explique-t-il, alors, que ce furent les partisans des icônes, à partir du deuxième concile de Nicée (787), qui se posaient, et finirent par s'imposer, en vrais conservateurs de la tradition chrétienne ? Selon Michael Featherstone, ce fut parce qu'ils se voulaient représentants des vieilles familles constantinopolitaines, héritiers de la culture authentique de l'Église et de l'État, et donc imbus du véritable culte orthodoxe, à l'opposé des intrus anatoliens et ignorants qu'étaient les empereurs iconoclastes. Il semble en effet que l'iconodoulie agressive qui s'est imposée à Constantinople, avec l'appui vigoureux de l'Église romaine, ne trouva qu'un faible accueil auprès de la chrétienté plus large, ni chez les Francs, qui ont carrément rejeté les décrets de Nicée II, ni chez les chrétiens d'Orient, si bien que le concile, pour se faire œcuménique, a dû inventer la présence d'émissaires des patriarcats orientaux.

Il y avait certes des iconodoules convaincus parmi les Melkites de Syrie et de Palestine, mais les patriarches orientaux eux-mêmes étaient plutôt tièdes, à en juger par le peu de réponse qu'ils donnèrent à Théodore le Studite quand il sollicita leur secours contre les

«brûleurs d'icônes». Juan Signes Codoñer le montre bien dans son article : ce ne fut qu'après le Triomphe de l'Orthodoxie que le patriarcat de Jérusalem chercha des contacts avec les Orthodoxes de Constantinople, et les missions palestiniennes qui seraient venues avant cette date pour protester contre l'iconoclasme étaient soit une invention de la propagande iconodoule, soit d'initiative privée.

Le tour d'horizon de l'idéologie iconoclaste se complète par deux contributions qui portent l'examen du refus des images hors de la période de l'iconoclasme. Dans son article sur l'*imitatio diabolica*, Philippe Borgeaud remonte, en passant par Lactance et sa dénonciation de l'idolâtrie païenne, aux origines, tant mythiques que philosophiques, de la méfiance envers les images de culte : la notion de l'image sacrée comme une imitation factice du vrai objet de culte, comme un faussement de l'acte de création. Maria Campagnolo se reporte aux contentieux qui ont troublé l'Église byzantine en évoquant l'iconoclasme plus de deux siècles après la liquidation de ce dernier : elle attire l'attention sur le cas curieux de quatre personnes de la haute société de l'époque des Comnènes qui ont explicitement exclu les « images saintes » de leurs sceaux « par réserve religieuse ». L'auteur en propose une explication fort ingénieuse.

La liquidation de l'iconoclasme en 843 ayant été proclamée comme le Triomphe de l'Orthodoxie, l'Orthodoxie s'est identifiée désormais avec l'imposition de l'icône, au point de faire de l'iconoclasme le signifiant de toute hérésie, autrement dit de toute tendance religieuse par laquelle l'Église byzantine se sentait lésée. Au crépuscule de Byzance et au lendemain de sa chute, l'intégrité de l'Orthodoxie était compromise surtout par les tentatives de conciliation avec l'Église de Rome – cette Église qui avait naguère tant soutenu la restauration des icônes à Constantinople, mais qui était perçue maintenant comme « l'autre » et l'intruse. Les icônes de l'Orthodoxie, qui sont apparues aux XVe et XVIe siècles, dépeignant l'icône de la Vierge accompagnée des saints héros du « Triomphe » de 843, ont donc été interprétées comme le manifeste de ceux qui s'opposaient à l'Union des Églises. Dans sa contribution à ce volume, Nano Chatzidakis soutient que cette iconographie a été conçue en Crète sous la domination vénitienne, alors que d'autres avaient plaidé pour une origine constantinopolitaine ; mais quelle que soit sa terre d'origine, ce phénomène remarquable, d'une icône qui iconise le culte de l'icône, n'est pas sans intérêt pour l'étude du phénomène contraire. Si elle pousse l'iconicité à l'extrême, elle montre par là l'ampleur du terrain ouvert à l'aniconisme.

Les résultats de ces travaux ne sont pas négligeables. La question qui lança le colloque a pleinement trouvé sa réponse : les peintures aniconiques des églises byzantines de Naxos se laissent dater aux VIIIe-IXe siècles, et leurs motifs sont conformes à la religion des empereurs iconoclastes. D'autre part, le tableau global s'avère encore plus nuancé que l'on avait cru au départ : en Cappadoce, en Arménie et en Syrie-Palestine, l'aniconisme religieux ne se réduit pas à l'iconoclasme. L'aniconisme englobe en effet plusieurs manières d'aménager l'image, dont celle appliquée par les iconoclastes byzantins n'est qu'une seule, ni la plus radicale. La contribution de ce volume est de montrer le potentiel de l'aniconisme comme conception herméneutique et de permettre une définition du terme.

L'aniconisme est par définition religieux. Il n'est pas défini par la simple absence de l'image, ni même de l'icône, si celle-ci ne s'impose pas comme objet de culte ou comme point-clé de la sacralité du lieu. Ainsi, on peut caractériser la Sainte-Sophie de Justinien comme

aniconique, dans la mesure où les images des personnes sacrées figurant à l'intérieur étaient de taille modeste et se situaient à un niveau très bas de l'édifice, ne s'offrant pas pour autant à la vénération des fidèles : il s'agit des portraits en médaillon des apôtres sur l'architrave de l'iconostase, et les figures du Christ et la Vierge sur la nappe de l'autel, visibles au seul clergé. On peut se demander si les mosaïques de Ravenne, même celles de San Vitale, ne tendent pas vers l'aniconisme dans l'ensemble, par leur fort élément narratif et la représentation abondante de la nature. L'aniconisme est plutôt l'exclusion de l'image qui est susceptible d'être transformée en icône, c'est-à-dire, qui puisse être considérée comme plus sacrée que n'importe quelle autre image, soit parce qu'elle assume le rôle de ce qu'elle représente, soit parce qu'elle érige ce qu'elle représente en objet de vénération. Il s'agit donc d'exclure toute transformation d'image qui touche à l'unité et à l'immatérialité de la conception monothéiste du divin. Dans ce sens, l'aniconisme des trois religions monothéistes reste au fond une réaction à l'idolâtrie et au polythéisme païen, même si le paganisme n'a plus d'actualité ni pour les juifs ni pour les chrétiens au moment de la naissance de l'islam. Le souci commun était d'assurer la transcendance et l'unicité du Dieu-Créateur, en excluant toute dévotion qui risquait de le confondre avec sa créature, ou, pire, de confondre l'être que Dieu a créé et animé par son souffle avec le simulacre trompeur fabriqué par la main de l'artiste, à la manière des fantaisies que le diable et les démons font apparaître. Ici, il faut noter comment la Définition du concile iconoclaste de 754 se rapproche de quelques *hadiths* par la violence avec laquelle elle dénonce la folle présomption du peintre, « dessinateur d'ombre sinistre », qui, pour un gain misérable, ose tenter l'impossible et fabrique une image qu'il appelle le Christ. Comme on a souvent remarqué, il ne s'agit nullement d'une condamnation de tout art ni de tout image, mais de condamner la matérialisation de ce qui est trop sacré pour être rendu visible.

Il est bien évident qu'aucun monothéisme n'a complètement évité de sacraliser l'objet matériel ni de concrétiser la vision du sacré. À la différence du judaïsme et de l'islam, le christianisme, suivant sa théologie de l'Incarnation, a centré cette matérialité sur l'image de l'homme, d'où Byzance, la partie de la chrétienté la plus engagée dans la lutte avec les autres religions, a développé la pratique et, finalement, la théorie de l'icône, non sans se rendre compte que celle-ci servait à distinguer encore plus nettement les chrétiens orthodoxes des juifs et des musulmans. Mais la théorie est née de la réaction contre une opposition interne à la pratique : opposition que nous avons l'habitude d'appeler iconoclasme, ou iconomachie, mais qui a commencé comme la défense de l'aniconisme traditionnel contre une innovation qui l'a déséquilibré en brouillant la distinction entre le créateur et la créature, entre l'imitation et l'original, entre présence spirituelle et présence physique. Que cet aniconisme traditionnel admettait aussi la représentation des saints, c'est ce qui ressort clairement des débuts de la politique religieuse de Léon III. Dans sa lettre au calife Umar II, l'empereur affirme que les chrétiens n'accordent pas aux images la même vénération qu'à la Croix, mais ils conservent quand même les portraits des apôtres qui ont été transmis depuis leur vivant. Quelques années après, l'empereur donne à cette distinction une expression visuelle. Il dresse devant le palais un tableau figurant les apôtres et les prophètes tenant des rouleaux avec des citations bibliques et incitant à la vénération de la Croix qui occupe la place d'honneur dans la composition. Il est clair que dans cette composition, s'il y a une

« icône », c'est l'image de la croix, tandis que les représentations des saintes personnes ont une fonction parfaitement aniconique[3].

L'aniconisme, en effet, n'est pas qu'exclusion et absence. Il est aussi inclusion et présence. Il est un mode de représentation inclusif de tout ce qui symbolise le sacré ou qui raconte l'histoire du salut. Il peut inclure des images anthropomorphiques et zoomorphiques, pourvu que celles-ci restent au niveau symbolique et narratif, comme c'est généralement le cas dans le monde chrétien à l'est et à l'ouest de Byzance. Ceci dit, les images des personnes et des animaux se prêtaient toujours à une perception plus ambiguë, ce qui a amené leur exclusion totale de l'espace sacré islamique et provoqué la réaction iconoclaste à Byzance qui a banni des églises les portraits du Christ, de la Vierge, et des saints. Mais l'iconoclasme a gardé les images symboliques des animaux, comme l'église d'Agia Kyriaki le montre ; il se peut qu'il ait même gardé aussi les images des anges, si l'interprétation de Marie-France Auzépy de l'église perdue de la Koimèsis à Nicée est juste. De toute façon, on ne doit pas sous-estimer la richesse du vocabulaire symbolique dont l'art byzantin disposait, ni de sa capacité de rendre l'icône aniconique, de la même manière qu'il savait éviter la confusion entre l'icône et l'idole. L'art iconoclaste reste encore à découvrir.

Paul Magdalino

[3] MAGDALINO 2011.

La signification religieuse de l'aniconisme byzantin

Marie-France Auzépy

Le mot aniconisme n'est pas un mot facile. Il est récent – il ne figure pas dans le *Dictionnaire de la langue française* de Littré paru dans les années 1860-1870, par exemple – et a été formé à partir du grec εἰκών, *eikôn*, image, déjà fort utilisé en français pour créer un certain nombre de mots comme icône, iconographie, iconoclasme. Dans ce cas précis, *eikôn* a été précédé d'un alpha privatif, suivi d'une consonne de liaison, n. C'est donc un mot négatif, qui désigne l'absence d'image. Mais, dès que l'on dépasse cette définition étymologique, les choses se compliquent. Aniconisme signifie-t-il le noir total d'un monde sans image ou une absence sélective d'images ? Et, dans ce cas, quelle sélection est-elle opérée ? S'agit-il de l'absence d'images de la divinité ? ou plus généralement de l'absence de la figure humaine ? Et si la figure humaine est exclue, pourquoi accepter les représentations animales ? Il n'est pas aisé de choisir et les dictionnaires comme les spécialistes hésitent. Une définition graduée semble la plus prudente. Nous proposerons donc celle-ci, en ayant bien conscience de sa faiblesse : mode de décoration excluant la figure humaine, et parfois les figures animales voire végétales.

Il paraît admis que l'aniconisme est en général lié à la sphère religieuse et découle d'un interdit posé par la divinité ou par ses représentants. A priori, les monothéismes sont iconophobes, le Dieu unique, absolu, infini, n'étant pas représentable puisqu'il n'est même pas imaginable par l'esprit humain. En revanche, l'écrit, par son abstraction, convient au monothéisme : « L'écriture est la manufacture du Dieu unique » selon la formule de Régis Debray[1]. Pour autant, cela n'est pas si simple, car les monothéismes ont tous, à un moment ou à un autre, admis des images. Ainsi, l'interdiction des images est inscrite dans la Bible, qui rapporte que Dieu a donné à Moïse l'ordre suivant : « Vous ne ferez point d'image taillée, ni aucune figure de tout ce qui est en haut dans le ciel, et en bas sur la terre, ni de tout ce qui est dans les eaux, sous la terre. Vous ne les adorerez point et vous ne leur rendrez point le souverain culte. » (Exode 20, 4-5, traduction Lemaître de Sacy), parole répétée en termes presque identiques dans le Deutéronome (5, 8-9). Mais cela n'a pas empêché les Juifs, dans un contexte culturel grec, de décorer les synagogues d'images, comme le montre l'exemple célèbre de la synagogue de Doura Europos (IIIe siècle) et plusieurs synagogues de Palestine comme celle de Sepphoris au Ve siècle et celle de Beith Alpha

[1] Debray 2001, p. 85, cité par Belting 2007, p. 30.

au VI[e2]. C'est seulement à partir du VII[e] siècle que l'interdit fut respecté[3]. En ce qui concerne l'islam, comme l'a rappelé récemment Silvia Naef[4], le Coran ne s'en prend qu'aux idoles, c'est-à-dire aux images auxquelles un culte est rendu, et il est muet à propos des images elles-mêmes. Dans les *hadith*, ou traditions recueillies auprès des compagnons du Prophète, en revanche, l'interdiction des images de la personne humaine est posée, et motivée par le désir de châtier la témérité du peintre qui a voulu imiter Dieu en créant des créatures, mais qui ne pourra pas, tel Dieu, insuffler la vie lors du Jugement Dernier[5]. Les lieux de prières ont donc exclu toutes les images par crainte de l'idolâtrie et n'ont admis que les décors géométriques ; pour autant les images, y compris celles de la personne humaine, que leur origine soit byzantine ou perse, font partie de la culture musulmane[6].

Le christianisme, qui révère un dieu en trois personnes, dont deux sont liées par la filiation, est dans une situation contradictoire en ce qui concerne les images. Si le Christ n'a pas parlé des images, les chrétiens sont néanmoins liés par l'interdiction d'Ex. 20, 4 puisqu'ils reconnaissent les textes saints juifs pour les leurs ; de plus, comme les Juifs, ils ne peuvent donner une forme à la divinité infinie. Mais, d'un autre côté, puisque Dieu s'est incarné en la personne de son fils, il a été vu sur cette terre sous la forme humaine et est donc représentable. Autre contradiction qui tient, elle, au contexte historique : le christianisme, hérésie juive, s'est construit contre le paganisme, dans lequel les images jouaient un rôle essentiel et, dans cette première phase, l'hostilité aux images allait de soi ; mais quand, au IV[e] siècle, le christianisme devint la religion de l'Empire romain, il lui fut difficile d'échapper à la dominante culturelle des mondes grec et latin[7], et l'image devint chrétienne, peintres et sculpteurs adaptant leur répertoire à la nouvelle religion : les anges, messagers de Dieu, héritèrent des ailes des victoires ; le Christ fut représenté, comme l'a bien montré Thomas Mathews[8], alternativement sous les traits de Dionysos ou de Jupiter *tonans*, sans compter les représentations allégoriques, sous forme d'un agneau, entre autres[9].

Avant d'aborder la question de l'aniconisme à Byzance, je voudrais insister sur un aspect trop peu souvent abordé de l'aniconisme, me semble-t-il. Du fait que le mot est linguistiquement négatif, un préjugé négatif pèse sur toutes les formes d'aniconisme : c'est une forme de décor caractérisée par le manque, l'absence ; il lui manque l'image de la divinité, celle de l'homme voire celle des animaux. Rares sont ceux qui, comme Jean-Claude Bonne, le définissent positivement – Bonne n'emploie presque jamais le mot aniconisme et préfère employer, selon les cas, « l'ornemental » ou « le décoratif[10] ». C'est pour éviter cette connotation négative que j'ai défini l'aniconisme comme un mode de décoration qui exclut la figure humaine et

[2] Beith Alpha : Weiss/Netzer 1996, p. 39 ; Sepphoris : *ibid.*, pp. 26-29.

[3] Sur cette question, voir Prigent 1991.

[4] Naef 2004.

[5] Article Ṣūra dans l'*Encyclopédie de l'Islam*, tome 9, p. 926 (J. Wensinck [& T. Fahd]).

[6] Voir par exemple Ettinghausen 1962 ou Ipşiroglu 1971.

[7] Voir par exemple les études d'Ernst Kitzinger (Kitzinger 1977) ou d'André Grabar (Grabar 1968).

[8] Mathews 1999.

[9] Voir la défense de la représentation allégorique dans Denys l'Aréopagite 1970, pp. 73-87.

[10] Bonne 1992 ; Bonne 2000.

non comme un mode de décoration caractérisé par l'absence de la figure humaine. Pensé de cette manière, le décor aniconique a une fonction performative : il affirme son existence en remplissant l'espace, alors que l'image narrative représente une suite d'actions. Cette fonction performative est renforcée quand est employé le signe choisi par les chrétiens pour se définir, à savoir la croix. La croix en tant que signe a tant de force propre qu'elle suffit en soi pour rendre chrétien, ce que reconnaissent même les ennemis des chrétiens : quand elle est gravée sur le visage de leur statue, elle transforme en chrétiens les empereurs du temps passé, comme on peut le voir au musée d'Éphèse (fig. 1) ; une fois sa traverse martelée, comme sur les portes de bronze du narthex de Sainte-Sophie, elle perd sa qualité de signe chrétien, ce qui rend possible l'affectation du bâtiment au culte musulman (fig. 2).

Aniconisme et Empire romain d'Orient

Dans l'Empire romain, dont la partie orientale devient au plus tard à partir du VII[e] siècle, l'Empire que nous appelons byzantin, le christianisme s'est développé dans une civilisation de l'image où cohabitaient le figuratif et l'ornemental, tant dans la sculpture que dans la mosaïque ou la peinture. L'opposition de départ du christianisme à la représentation de la personne humaine, développée par exemple au début du IV[e] siècle à propos de l'image du Christ dans la Lettre d'Eusèbe de Césarée à Constantia, sœur de Constantin I[er11], n'est plus de mise. Les églises sont donc décorées, elles aussi, d'un décor mixte, ornemental et figuratif ; les images figuratives – en mosaïques ou en peintures, la sculpture en ronde-bosse étant exclue, en raison de la crainte de la contagion païenne –, sont en général diégétiques, car elles illustrent le plus souvent des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, ou même, dès le IV[e] siècle, des scènes tirées de la Vie des saints[12]. En règle générale, les images figuratives n'occupent tout l'espace que dans l'abside, alors que dans la nef, souvent délimitée par une colonnade, le plan usuel étant alors celui de la basilique à trois nefs[13], elles n'occupent que le registre supérieur[14]. Les images présentes dans l'édifice cultuel sont donc le plus souvent diégétiques et elles sont éloignées des fidèles, le clergé seul, dans le chœur, étant dans leur proximité.

Toutes les églises, d'ailleurs, n'ont pas obligatoirement un décor figuratif. Les murs de la plus célèbre d'entre elles, Sainte-Sophie, ne comportaient pas d'images quand elle fut construite en 536 : la croix sur fond d'or régnait seule dans la Grande Église, les images étant cantonnées, comme nous l'apprend Paul le Silentiaire, sur le chancel, le ciborium et sur le linge d'autel, donc ici aussi dans la proximité du clergé[15]. Pour autant, le contraste des plaques de marbre au registre

[11] Le texte grec n'est connu que parce qu'il a été lu au concile iconoclaste de Hiéreia, lecture reprise au concile iconodoule de Nicée II (*Actes*, Mansi 1759, tome XIII, col. 313) et par divers fragments sauvegardés notamment dans les écrits du patriarche Nicéphore : von Stockhausen 2002, pp. 92-112 ; à compléter par Sode/Speck 2004, pp. 113-134. Sur son authenticité : Gero 1981, pp. 460-470 ; Thümmel 1984, pp. 210-222.

[12] Kitzinger 1977 ; Kitzinger 1954.

[13] Voir l'étude classique de Krautheimer 1986.

[14] Voir par exemple à Rome, Sainte-Marie-Majeure (*ibid.*, p. 89, ill. 46) et à Ravenne, Saint-Apollinaire-le-Neuf (*ibid.*, p. 186, ill. 149).

[15] Paul le Silentiaire 1997, pp. 105-113.

inférieur, le jeu de la lumière sur les marbres des murs, sur ceux du sol, les marqueteries de pierre, l'or des mosaïques formaient un formidable décor enchâssant la lumière, et il faut écouter Procope le décrire :

> Le plafond tout entier est couvert d'or pur, ce qui mêle la gloire à la beauté, la lumière venant des pierres se reflétant victorieusement sur l'or (...) Qui pourrait distinguer la beauté des colonnes et des pierres dont l'église est parée ? On croirait se trouver dans un pré au moment des fleurs. Car on peut s'émerveiller du pourpre des unes, du vert des autres et devant celles dont l'écarlate fleurit et celles dont la blancheur étincelle et aussi devant celles que la nature, comme un peintre, a fait varier de couleurs contrastées. Quand quelqu'un entre là pour prier, il comprend tout de suite que ce n'est pas par la puissance ou l'art de l'homme, mais par l'impulsion divine, que cette œuvre a été construite. L'esprit, élevé vers Dieu, marche dans les airs, sentant qu'Il n'est pas loin, mais séjourne sûrement volontiers dans les lieux qu'Il a choisis[16].

Les plaques de marbre du registre inférieur et les mosaïques à fond d'or – ce qui est une formule totalement aniconique puisqu'elle ne comporte ni image ni ornement – forment donc aux yeux de Procope un décor qui peut conduire jusqu'à la divinité.

Notons au passage que les Byzantins sont en général restés fidèles, durant les dix siècles de leur existence, au décor aniconique pour le registre inférieur des églises construites en pierre ou en pierre et brique : des plaques de marbre, vraies pour les plus riches, peintes pour les plus pauvres, décorent le rez-de-chaussée et sont séparées du registre supérieur, souvent chargé d'images, par une corniche, décorée ou non d'ornements géométriques ou végétaux et parfois soulignée par une inscription, comme à Saint-Serge-et-Bacchus (Küçük Aya Sofia) à Constantinople[17]. Quelques églises, cependant, font exception à ce schéma. A Thessalonique, au début du VIIe siècle, en même temps que les évêques rédigent les *Miracles* du saint patron de la ville, ils le font représenter, sans doute pour pallier l'absence avérée de ses reliques[18], à plusieurs reprises sur les murs de son église, en hauteur mais sur le registre inférieur, en dessous de la corniche[19]. Les images du saint, des mosaïques, sont donc proches des fidèles. Or ces images sont particulières : le saint est représenté debout de face, dans sa fonction de protecteur aussi bien des autorités officielles, évêque et éparque, que des enfants, fonction marquée par un geste du saint qui pose sa main sur l'épaule de ses protégés[20]. Aucune action n'est représentée et l'image n'a pas de fonction diégétique ; elle a une fonction performative pour ceux qui la regardent en ce qu'elle affirme indéfiniment que le saint protège le peuple de la cité[21]. Or justement elle

[16] Procope 1961, pp. 10 et suivantes, trad. fr. M.-F. Auzépy.

[17] Voir Feissel 2000, p. 89.

[18] Pour l'absence de reliques, voir Lemerle 1979, pp. 87-90, et Lemerle 1981, pp. 206-218.

[19] Pour une photo de la disposition dans l'église des représentations de Démétrius en mosaïque : Belting 1998, p. 118, fig. 35.

[20] Démétrius entre l'évêque et l'éparque : par exemple, Grabar 1966, p. 133, fig. 143 ; Démétrius entre deux enfants : Belting 1998, fig. 34.

[21] Le texte des *Miracles* soutient cette valeur de l'icône : à plusieurs reprises, il y est fait allusion à des visions dans lesquelles le saint opère des miracles et est reconnu au fait qu'il porte le même costume que sur son icône (Lemerle 1979, pp. 55-66 l. 26-28 ; pp. 100-102 l. 8-9 ; pp. 111-115 l. 16-17 ; pp. 145-157 l. 17-20 ; pp. 160-162 l. 16-17).

peut être vue par les fidèles puisqu'elle est placée de telle sorte qu'elle puisse l'être. Et, par sa frontalité, l'image peut engager une relation avec ceux qui la regardent. Thessalonique n'est pas le seul exemple : à la même époque, à Rome, les fresques de Sainte-Marie-Antique proposent à hauteur d'homme des portraits frontaux en pied, parmi lesquels celui de Démétrius[22].

Ces nouveautés apparaissent en même temps – c'est-à-dire, fin VIe, VIIe siècles – que se répandent des tableaux en bois, peints à l'encaustique représentant le Christ, la Vierge ou les saints, dans cette même position frontale, face au spectateur. Certains, conservés au monastère Sainte-Catherine, au Sinaï, font regretter de ne pas connaître la peinture de chevalet de la période protobyzantine, qui a totalement disparu[23] ; d'autres, peints en Égypte dans le milieu monastique, sont plus schématiques[24]. Mais dans les deux cas, ce qui compte, c'est la frontalité et l'échange de regards avec le spectateur mis en place par le peintre. Ces sortes de tableaux, appelés icônes, ne sont pas des images en forme de récit, fermées sur elles-mêmes et sur l'action qui s'y déroule, mais des images ouvertes sur le spectateur et l'incitant au dialogue. Par sa frontalité et son regard, l'icône interpelle celui ou celle qui la regarde. Ces caractéristiques font de l'icône une image de relation faite pour établir un échange entre le spectateur et elle ; selon les théoriciens favorables au culte des images ou iconodoules, elle matérialise une relation avec le modèle ou prototype[25]. Selon ses partisans, pour qui cette relation est un article de foi[26], l'icône par définition statique, puisque frontale, est aussi le lieu d'un transport incessant entre le spectateur ou fidèle et le personnage représenté : elle est le vecteur par lequel passe la prière du fidèle qui la regarde, que cette prière aille du fidèle au saint personnage représenté, chargé de la transmettre à Dieu, ou que, exaucée grâce à son intercession, elle retourne vers le fidèle. L'interpellation du spectateur par l'icône et l'affirmation de la relation avec le prototype ont des conséquences, car, d'une certaine façon, elles animent l'icône qui tend à se confondre, dans l'esprit de celui qui la regarde, avec son modèle[27].

Les citoyens de l'Empire d'Orient étaient par ailleurs habitués à ce genre d'images, puisque les images des empereurs étaient présentes dans les établissements publics, y compris parfois

[22] Nordhagen 1979, pl. XXVIII, XXIX ; repris dans Nordhagen 1990, pl. IX.

[23] Icônes conservées au Sinaï antérieures aux VIIIe-IXe siècles : Weitzmann 1976, icônes B1 à B32.

[24] Par exemple, les icônes portatives de Baouit : l'icône d'abba Ménas conservée au Louvre (Grabar 1966, p. 189, fig. 204), ou celle de l'évêque Abraham, conservée à Berlin (*ibid.*, p. 184, fig. 199) ; voir aussi les fresques d'une cellule du monastère de Saqqarah : Belting 1998, p. 116, fig. 30.

[25] Cette relation est affirmée par une phrase de Basile de Césarée – qui concernait d'ailleurs l'image de l'empereur – « L'honneur rendu à l'image passe au prototype » (Basile de Césarée 1968, pp. 406-407), phrase qui est devenue le slogan qu'il suffisait de prononcer pour annoncer et affirmer son attachement aux icônes. Elle est, entre autres, inscrite dans la définition (*horos*) du concile iconodoule de Nicée II en 787 (*Actes*, Mansi 1759, tome XIII, col. 377 E) et longuement commentée par le patriarche Nicéphore (Nicéphore, *Antirrhetici* 1989, III 18 à III 22 : PG 100, cols 401-413 ; trad. fr. Marie-José Mondzain-Baudinet, pp. 203-211).

[26] Sur l'importance du lien icône/prototype dans l'orthodoxie : Schönborn 1986, en particulier pp. 146-147.

[27] Les évêques du concile iconodoule de Nicée II (787) prennent bien soin d'affirmer que l'icône n'est pas le prototype (*Actes*, Mansi 1759, tome XIII, cols 188, D, 201 D, 252 DE) ; cependant, au même concile, furent lus des extraits de textes hagiographiques racontant comment des images sont blessées ou bien se défendent contre des agresseurs (*ibid.*, cols 24-32 et 80). Sur ces récits, qui mettent en scène l'identification de l'image présente sur l'icône avec son modèle, voir Sansterre 1999.

dans les églises[28], et, dans la mesure où elles étaient un substitut de la personne de l'empereur, on leur rendait des marques d'honneur[29] : lumières, encens, baiser et prosternation front contre terre – la proskynèse, qui a été conservée dans la prière musulmane qui se constitue à cette époque. Il est certain que, si une icône du Christ se trouve dans un église au niveau des fidèles, cette icône entraîne, par sa présence et son regard, une réaction de respect de la part du fidèle qui lui rend, comme à l'image de l'empereur, les marques d'honneur habituelles, la proskynèse notamment, comme le fait l'empereur, sans doute Léon VI (886-912), devant le Christ sur la mosaïque qui surmonte les portes impériales de Sainte-Sophie (fig. 3).

Ce que l'on ignore, c'est le degré de diffusion des icônes et de leur culte au VIIe siècle[30]. Si l'on en croit les évêques du concile iconoclaste de Hiéreia tenu en 754, leur généralisation date du VIe concile œcuménique qui s'est tenu à Constantinople en 680 et qui fut complété en 692 par le concile in Trullo ou Quinisexte[31]. Or le concile in Trullo est le premier concile de l'Église à s'intéresser aux images puisque son canon 82 décide que « les traits (χαρακτήρ) selon l'humain de l'agneau Christ notre Dieu qui a détruit le péché du monde seront à partir de maintenant représentés (ἀναστηλόω) dans les images (εἰκών) à la place de l'antique agneau, afin que, grâce à eux, comprenant l'élévation de l'humilité du Verbe de Dieu, nous soyons amenés au souvenir de sa vie (πολιτεία) dans la chair, de sa passion et de sa mort salvatrice, et de la délivrance qu'elle a procurée au monde[32] ».

Selon le canon, l'agneau, montré du doigt par le Prodrome, est un prototype de la grâce, préfigurant au travers de la loi le véritable agneau, le Christ ; et c'est parce qu'ils préfèrent la grâce et la vérité aux antiques prototypes et aux ombres que les évêques du concile in Trullo choisissent la figure humaine du Christ plutôt que l'allégorique agneau[33]. Le choix de la figure humaine aux dépens de l'allégorie semble, à voir l'argumentation des évêques, s'inscrire dans la polémique antijuive, très active à cette époque. Pour autant, on peut se demander si ce choix ne tient pas aussi à l'évolution de l'attitude des sujets de l'empire face à l'image. Si, en effet, des images du Christ représenté allégoriquement sous forme d'un agneau se trouvaient suffisamment proches du public pour qu'il lui rende les mêmes marques d'honneur qu'à l'image du Christ lui-même, la chose pouvait, vue de l'extérieur, prêter à sarcasme : les chrétiens se prosternant devant un agneau, tels les Juifs devant le veau d'or.

L'évolution de la place de l'image dans l'église, bâtiment, et dans l'Église, corps du Christ, est concomitante avec la lutte de l'empire pour sa survie face à un ennemi nouvellement venu, le califat

[28] Pour une représentation de l'image des empereurs dans un espace officiel : *Codex des évangiles de Rossano*, Pilate (Grabar 1996, p. 207, fig. 232) ; dans une église : le pape Constantin, en désaccord avec l'empereur Philippikos Bardanès (711-713), refuse de placer son image dans l'église : Paul Diacre *Hist. Lombards*, VI, 34 1994, p. 140.

[29] Kitzinger 1954, pp. 122 et suivantes.

[30] Les spécialistes ne sont pas d'accord sur la date à laquelle le culte des icônes s'est développé : VIe siècle ? Deuxième moitié VIe ? VIIe siècle ? Deuxième moitié VIIe ? Voir ma récapitulation à ce propos : Auzépy 2004, pp. 127-169, en particulier pp. 152-157 ; repris dans Auzépy 2007, pp. 276-278.

[31] Sur ce concile, voir par exemple Dagron 1993, pp. 60-69.

[32] *Actes*, Mansi 1759, tome XI, cols 977, 980.

[33] Voir le texte grec du canon 82 avec une traduction latine et une traduction anglaise dans Joannou 1962 ; repris dans *Council in Trullo* 1995, pp. 162-163 ; Jolivet-Lévy 1993-1994.

arabo-musulman. Les années 690-720 sont cruciales, car depuis les provinces conquises sur l'empire après la mort du prophète, Syrie, Palestine, Égypte, les califes lancent chaque année flottes et armées à la conquête de l'empire et surtout de sa capitale, Constantinople, assiégée à plusieurs reprises[34]. A l'intérieur du califat, cette même période correspond à l'affirmation de l'identité musulmane face à la population chrétienne et par delà face à l'empire, avec l'arabisation de l'administration, la frappe d'une monnaie d'or, et la construction sur le *haram* de Jérusalem du Dôme au Rocher (692). Le choix de Jérusalem ne devait rien au hasard, puisqu'il permettait de donner une forme concrète à l'affirmation selon laquelle Mohammed scellait la liste des prophètes qui l'avaient précédé, juifs et chrétiens. Quant au *haram*, c'était aussi une façon de marquer le triomphe de l'islam sur les deux religions précédentes et leur accomplissement dans la nouvelle religion, puisque le *haram*, où les ruines du temple de Salomon avaient été laissées volontairement en place par les Romains qui l'avaient détruit, était le lieu du triomphe du christianisme sur les Juifs[35].

Le Dôme au rocher est un octogone surmonté d'une coupole placée au dessus d'un rocher du *haram*. Construit par les ouvriers locaux, c'est un édifice de facture impériale, qui applique les codes byzantins en les adaptant aux besoins des nouveaux maîtres : marbres au registre inférieur, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, où ils sont séparés par une corniche du registre supérieur couvert de mosaïques à fond d'or et à décor aniconique strict, végétal et matériel ; inscriptions faisant office de corniche supérieure sur les deux faces, intérieure et extérieure, du déambulatoire octogonal qui enveloppe la colonnade circulaire autour du roc. Les inscriptions ne sont pas gravées dans la pierre, mais faites en mosaïques (fig. 4). Elles proclament la gloire du Dieu unique et les mérites de son prophète Mohammed, mais celle qui est à l'intérieur est une longue interpellation aux Gens du Livre, en fait aux chrétiens, pour les adjurer de se rallier au Dieu unique. En voici quelques passages : « Croyez en Dieu et aux envoyés, ne dites pas : « Trois » ; cessez de le dire : mieux cela vaudra pour vous ! Dieu est un dieu unique. A sa transcendance ne plaise qu'il eût un fils ! » « Ne dites que la vérité sur Jésus sur qui vous avez des doutes : il est le fils de Marie. » « Dieu est mon Seigneur et le vôtre. Adorez-le. Voici la voie de la rectitude[36] ». Le Dôme au Rocher, dans le choix du lieu, dans la forme byzantine admirablement réussie de sa construction et dans le texte qu'il proclame, est la manifestation du désir d'annihilation de l'empire chrétien[37].

Aniconisme et iconoclasme à Byzance (730-843)

Or, c'est quelques années plus tard, en 726 ou en 730, que l'empereur chrétien d'Orient, Léon III (717-742), fondateur de la dynastie isaurienne, qui vient en 717 de repousser, cette fois-ci définitivement, les troupes du calife assiégeant la capitale, impose à ceux qui détiennent de lui une parcelle d'autorité de ne plus se prosterner devant les images du Christ, de la Vierge et des

[34] Sur ces années : *Le monde byzantin*, II, pp. 10-12 ; Haldon 1990, pp. 70-84.

[35] Voir dans l'*Encyclopédie de l'Islam* l'article al-ḥaram al-sharīf (Oleg Grabar) et l'article al-quds (Solomon Goitein, Oleg Grabar) ; voir aussi Grabar/Nuseibeh 1997, p. 37.

[36] L'ensemble des inscriptions est traduit en français, *ibid.*, pp.78-81 et pp. 106-109.

[37] Sur ce point, voir les articles rassemblés dans *Bayt al-Maqdis* et Reinik 2001, pp. 227-241.

saints. Rappelons la chronologie de ce qui fut appelé l'iconoclasme byzantin[38] : l'interdiction de fabriquer des images du Christ, de la Vierge ou des saints, et l'interdiction de leur rendre un culte deviennent la loi de l'Église par la volonté de l'empereur Constantin V, fils de Léon III, qui convoque en 754 un concile à Hiéreia, lequel concile n'est condamné par Rome qu'en 769 au concile de Latran. En 787, un autre concile – convoqué à Nicée par l'impératrice Irène avec l'aide du patriarche Taraise et considéré comme œcuménique par les orientaux – abolit le concile de Hiéreia et rend obligatoires et les images du Christ, de la Vierge et des saints, et le culte qui leur est rendu. Ce concile n'est pas du goût de Charlemagne qui fait rédiger une réfutation des Actes du concile de Nicée (II), les *Libri Carolini*, et refuse, au concile de Francfort en 794, de l'appliquer dans ses états[39]. En Orient, en 815, un empereur soldat, Léon V, appelé comme Léon III pour sauver l'empire, cette fois-ci du danger bulgare, rétablit l'iconoclasme lors d'un synode limité à l'empire : celui-ci condamne le culte rendu aux images du Christ, de la Vierge et des saints, mais admet les images situées en hauteur auxquelles on ne peut rendre de culte. Enfin, en 843, l'iconoclasme disparaît, du fait de la volonté conjointe de l'impératrice Théodora et du patriarche Méthode ; son interdiction et la réhabilitation des icônes et de leur culte n'est pas le fait d'un concile mais d'une cérémonie liturgique, le 1er dimanche de carême, où réapparaissent des icônes et où est lu, chaque année depuis cette date, le *Synodikon de l'orthodoxie*, liste de proclamation des propositions et personnages favorables aux images et d'anathèmes des propositions et personnages iconoclastes[40].

Les deux épisodes iconoclastes de l'histoire religieuse de Byzance – d'une soixantaine d'années pour le premier, d'une trentaine d'années pour le second – sont très mal connus, car les sources de cette période, à l'exception de la définition du concile de Hiéreia, réfutée à Nicée[41], et d'un code juridique[42], ont toutes disparu. La période est donc documentée par les ennemis des iconoclastes, les partisans des images ou iconodoules, qui les ont vaincus, et qui donnent d'eux une image caricaturale : ils étaient fous, cruels, possédés par le diable, haïssaient le Christ autant que les Juifs, comme on peut le voir sur la comparaison iconographique entre Juifs et iconoclastes faite dans le Psautier Chludov : en effaçant l'image du Christ, les iconoclastes ont agi comme les Juifs assassins du Christ[43].

On peut cependant, en creux, tenter de retrouver les raisons et les arguments des empereurs iconoclastes. En ce qui concerne l'interdiction du culte des images religieuses imposée par Léon III à tous ceux qui exerçaient une fonction dans l'empire, les sources disent

[38] Sur l'iconoclasme, on peut se reporter à DAGRON 1993, AUZÉPY 2006 and BRUBAKER/HALDON 2011.

[39] AUZÉPY 1997, pp. 279-300, repris dans AUZÉPY 2007.

[40] Sur le Synodikon de l'Orthodoxie : GOUILLARD 1967.

[41] La définition (*Horos*) du concile de Hiéreia (754) fut réfutée lors de la sixième session du concile de Nicée II (787) et est à ce titre conservée dans les *Actes* de ce concile (*Actio* VI [*Horos* et sa réfutation] : MANSI 1759, tome XIII, cols 203-364 ; traduction anglaise de l'*Actio* VI, dans SAHAS 1986, pp. 44-185 ; texte grec et traduction allemande de l'*Horos* seul dans KRANNICH/SCHUBERT/SODE 2002 ; traduction anglaise de l'*Horos* seul, dans GERO 1977, pp. 68-94 ; traduction française partielle dans AUZÉPY/KAPLAN/MARTIN-HISARD 1996, pp. 46-52)..

[42] *Ecloga* 1983.

[43] Fol. 67 r. Le Psautier dit Chludov du nom d'un de ses propriétaires, actuellement à Moscou (Musée historique, ms. 129 d), a fait l'objet d'un fac-similé (ŠČEPKINA 1977), et il a été étudié en particulier par Kathleen Corrigan, dans CORRIGAN 1992.

qu'il a réagi à l'explosion volcanique de la caldeira de Thira/Santorin en pensant que Dieu montrait par là sa colère, due à l'idolâtrie pratiquée par son peuple[44]. Cette explication est plausible si l'on considère que l'interdiction ne pesait que sur les images auxquelles un culte était rendu, c'est-à-dire sur les icônes : d'une part le culte des icônes avec proskynèse, encens et lumières s'était probablement propagé rapidement durant les années du tournant du siècle où l'empire avait vacillé et il pouvait être considéré, dans sa forme, comme de l'idolâtrie ; d'autre part la crainte de la colère de Dieu qui, dans l'Ancien Testament, voue Israël à la défaite et à la captivité pour le châtier de son retour à l'idolâtrie, était tout à fait actuelle dans ces années où les armées arabo-musulmanes sillonnaient l'empire dans le but proclamé de le conquérir. A ce stade, on ne peut guère parler d'aniconisme car, pour autant que nous le sachions, il n'y a pas eu d'interdiction de la représentation, mais du culte rendu aux icônes, le dit culte étant considéré comme une manifestation d'idolâtrie.

En revanche, à partir du concile de Hiéreia, la situation est différente : la représentation est interdite au même titre que le culte. L'interdiction est très claire :

> Celui qui ose à partir de maintenant fabriquer une icône ou se prosterner devant une icône, ou dresser une icône dans une église ou dans une maison particulière, ou cacher une icône, s'il est évêque, prêtre ou diacre, qu'il soit déposé ; si c'est un moine ou un laïc, qu'il soit anathématisé et soumis aux lois impériales en tant qu'adversaire des décrets de Dieu et ennemi des dogmes des Pères[45].

Le but est toujours l'éradication de l'idolâtrie, mais une série d'arguments est proposée pour justifier l'aniconisme. Dans l'ensemble, contrairement à ce qu'affirment les textes iconodoules, ces arguments ne sont pas nouveaux ou révolutionnaires, mais ancrés dans la tradition. Le premier consiste à dire qu'il faut respecter le commandement de Dieu exprimé à Moïse en Ex. 20, 4. Cet argument-là est fort puisqu'il est scripturaire. L'irreprésentabilité de Dieu est un second argument dans la suite du précédent : Dieu, étant infini, est incirconscriptible (ἀπερίγραφος), c'est-à-dire, de façon concrète, qu'il est impossible d'en tracer le contour[46]. Le troisième argument concerne le Christ et est dans le droit fil des conciles qui ont précisé le dogme depuis le IVe siècle puisqu'il est christologique : ou le peintre représente l'homme et seulement lui, ce qui est pur nestorianisme, ou il représente l'homme et Dieu, ce qui d'une part limite par un tracé pictural la divinité incirconscriptible et ce qui d'autre part entraîne une

[44] THÉOPHANE 1883, p. 404 ; trad. angl. MANGO/SCOTT, p. 559. Cyril Mango a également souligné l'importance, pour le déclenchement de l'iconoclasme, du succès remporté par Léon III lors du siège de Nicée par les Arabes en 727 (MANGO 2005).

[45] *Horos* (définition) de Hiéreia (754) conservé dans les *Actes* du concile de Nicée II (cf. *supra*, note 41) : MANSI 1759, tome XIII, col. 328.

[46] Cet argument, repoussé à Nicée II (MANSI 1759, tome XIII, col. 18), avait été mis en avant par l'empereur Constantin V (742-775) dans ses traités de théologie dont quelques bribes (connues sous le nom de *Peuseis*, Questions) ont été sauvegardées par le patriarche Nicéphore qui les a citées dans ses *Antirrhetici* pour mieux les réfuter : l'essentiel de son premier Antirrhétique et l'ensemble du second sont consacrés à la question de la circonscribilité du Christ (NICÉPHORE 1989, *Antirrhetici*, I 23-49, II 1-19 : PG 100, cols 252-373 ; trad. française Mondzain-Baudinet, pp. 109-181 et pp. 297-300).

confusion des deux natures digne des monophysites[47]. Enfin, l'icône est l'œuvre d'un peintre et aucun rite ne lui confère de sacralité :

> elle ne tient son existence ni de la tradition du Christ ni de celle des apôtres ni de celle des Pères, et elle n'a pas non plus une prière sacrée qui la sanctifie afin que, de ce fait, elle soit transportée de l'ordinaire au sacré ; mais elle reste ordinaire et sans honneur, comme le peintre l'a exécutée[48].

A partir de 754, l'aniconisme est donc désormais la règle en ce qui concerne les images religieuses. L'interdiction, dont on vient de voir l'argumentation, ne touche pas la représentation humaine en soi, et les images profanes restent à l'honneur, notamment celles qui illustrent la gloire impériale, puisqu'on sait que Constantin V a fait représenter ses victoires « dans des tableaux (*eikôn*) et des peintures murales (*diatoichos*)[49] ». Le fait que les souverains iconoclastes aient fait disparaître les icônes du Christ tout en multipliant leurs propres images les a fait accuser, notamment Constantin V, d'avoir voulu prendre la place du Christ, et même dans les pamphlets les plus virulents, d'avoir voulu être le Christ[50]. Les images à la gloire de Léon III et de Constantin V ont disparu, mais le seul témoin daté de la peinture profane sous Constantin V, une image du zodiaque dans les *Tables de Ptolémée*[51], montre un savoir-faire évident (fig. 5). Il faut en effet prendre garde à ne pas considérer que, parce que le décor des églises a exclu la figure humaine, toute pratique picturale de la représentation des corps a disparu durant les cent quinze ans qu'a duré ce qu'il est convenu d'appeler l'iconoclasme. Les magnifiques exemples de la mosaïque et de la peinture de la seconde moitié du IX[e] siècle n'auraient pas pu de toute façon surgir de rien.

L'aniconisme militant n'est pas le seul aspect des choix religieux des empereurs iconoclastes. Il n'est en effet pas dissociable de leur insistance sur l'eucharistie, sur la croix et sur la Trinité. En ce qui concerne l'eucharistie, elle est pour eux la vraie image du Christ en ce qu'elle est consubstantielle à son modèle : d'après le concile de Hiéreia dont je reprends plus ou moins les mots, elle est « le corps par convention du Christ, et donc son image ». Le Christ a choisi comme image « l'essence du pain qui n'a pas une forme d'homme pour éviter l'idolâtrie ». Et de même que le Christ a rendu sainte sa nature humaine, de même « le pain de l'eucharistie, rendu saint en tant qu'image vraie de la chair naturelle par la visite de l'Esprit saint, il lui a plu de le faire devenir un corps divin par l'intermédiaire du prêtre faisant l'anaphore dans un transport de l'ordinaire au sacré[52] ».

[47] *Horos* (définition) de Hiéreia (754) conservé dans les *Actes* du concile de Nicée II (cf. *supra*, note 41) : MANSI 1759, tome XIII, cols 241, 244, 252, 257-260.

[48] *Ibid.*, col. 268.

[49] Comme le rappellent les évêques de Nicée II (*ibid.*, col. 356B).

[50] « C'est pourquoi il est bien normal que celui qui renverse l'icône du Christ, et qui lui a substitué en échange la sienne propre, soit considéré à juste raison comme rien d'autre que l'Antéchrist », NICÉPHORE 1989, I 27, PG 100, col. 276 C ; trad. fr. Mondzain-Baudinet, p. 109. Dans l'*Apocalypse de Léon* – une œuvre à la fois religieuse et politique datant pour la partie qui nous intéresse du IX[e] siècle – Constantin V force les moines à se prosterner devant les images conjointes du Christ et de lui-même, tandis que le diable l'appelle « dieu sur terre » : MAISANO 1975, § 4-10.

[51] Ce manuscrit (Cité du Vatican, Bibl. apost. vatic., Ms. gr. 1291) fut attribué au IX[e] siècle jusqu'au jour où l'on démontra que les calculs astronomiques qu'il contenait ne pouvaient avoir été effectués que sous le règne de Constantin V (WRIGHT 1985, pp. 355-362).

[52] *Horos* (définition) de Hiéreia (754) conservé dans les *Actes* du concile de Nicée II (787) : MANSI 1759, tome XIII, cols 261-264.

Placer l'eucharistie au centre de la dévotion comme vraie image du Christ dont l'adoration ne peut entraîner l'idolâtrie implique d'une part de recentrer dans l'église/bâtiment la dévotion que l'icône mobile et portative avait permis de diffuser dans l'espace public et privé ; cela implique d'autre part de placer le clergé, que l'icône rendait inutile, au centre de la pratique religieuse. Comme le dit si bien Jean Wirth à propos de la réforme grégorienne : « Contrairement au culte des saints qu'il est difficile de contrôler, l'eucharistie est un phénomène institutionnel[53] ». De fait, le choix de l'eucharistie comme vraie image de Dieu a pour effet un contrôle strict de la pratique religieuse et du clergé par l'autorité impériale. Le concile de Hiéreia avait d'ailleurs pris de très nombreux canons, qui ont tous disparu[54], mais qui constituaient sans doute le volet disciplinaire de ses décisions dogmatiques, et dont faisait peut-être partie une réforme sévère du monachisme, transformée en persécution par les sources iconodoules[55].

La prééminence donnée à l'eucharistie par les souverains iconoclastes entraîne d'autre part, à l'intérieur de l'église, une focalisation sur le chœur et sur la table d'autel. Celle-ci, soumise lors de sa mise en place à des rites de purification nombreux et stricts[56], est privée des reliques des saints qu'on avait pris l'habitude, depuis le V[e] siècle au moins, d'y placer[57]. Au-dessus de la table d'autel, l'abside est surmontée d'une croix sur gradins, comme on peut le voir dans les rarissimes décors de cette époque qui nous restent, à Sainte-Irène de Constantinople, et à Sainte-Sophie de Thessalonique sous la Vierge à l'enfant qui l'a remplacée.

Les souverains iconoclastes ont en effet accordé une place prédominante à la croix : la croix, signe, *typos*, et non la croix imagée qu'est le crucifix, évidemment. En tant que signe, en effet, en tant que *typos* dont la forme immuable découpe l'espace, la croix est – ce à quoi l'image ne peut prétendre – le marqueur de la chrétienté à l'instar du logo d'une marque, et elle est, du fait de son immuabilité signalétique, plus contrôlable que l'image. Mais, depuis Constantin I[er] et la vision du pont Milvius, la croix est aussi, indissolublement, le symbole de la victoire de l'Empire chrétien, comme le souligne l'inscription *Iesous Christos nika*, Jésus Christ est vainqueur, qui l'accompagne souvent[58]. Or, l'empire a d'autant plus besoin de la croix, signe identitaire et symbole de la victoire, qu'il est menacé et militairement et dans son identité religieuse par le califat musulman. D'ailleurs, la Vraie Croix, qui avait été solennellement réinstallée à Jérusalem par Héraclius après sa victoire sur les Perses, et qui avait été transférée à Constantinople quelques années plus tard en raison de la conquête arabo-musulmane, était gardée au palais impérial et non au patriarcat[59]. Aussi n'est-il pas étonnant de voir, au droit du *miliaresion*, la nouvelle monnaie d'argent créée par Léon III vers 720 pour concurrencer le dirham

[53] WIRTH 1999, p. 205.

[54] *Kitab al-Unvan*, p. 533.

[55] ÉTIENNE LE DIACRE 1997, pp. 34-39.

[56] Voir l'office prévu à cet effet dans l'Euchologe Barberini (VIII[e] siècle) : *L'Eucologio Barberini* 2000, n[os] 150-153, pp. 156-162 ; à compléter par RUGGIERI 1988, pp. 79-118.

[57] Voir AUZÉPY 2001, repris dans AUZÉPY 2007.

[58] WALTER 1997.

[59] Sur les aventures de la Vraie Croix tant en Palestine qu'à Constantinople : Holger A. Klein, « Constantine, Helena and the Cult of the True Cross in Constantinople », dans *Byzance et les reliques du Christ*, pp. 31-59 ; Paul Magdalino, « L'église du Phare et les reliques de la Passion à Constantinople », *ibid.*, pp. 15-30.

ommeyade, la croix, accompagnée de la formule *Iesous Christos nika*, le revers étant occupé par une inscription à la gloire de l'empereur (fig. 6)[60]. La croix, sous forme de monogramme cruciforme, occupe aussi les sceaux de tous les serviteurs de l'empire depuis le règne de Léon III jusqu'à celui de Théophile, le dernier empereur iconoclaste[61]. Elle accompagne également les inscriptions célébrant l'intervention des souverains iconoclastes pour rénover la muraille de Constantinople[62]. Elle joue aussi un rôle dans les cérémonies impériales : lors du triomphe de Théophile (829-842) dont le déroulement est consigné dans le *De Cerimoniis*, le parcours triomphal s'achève à la porte du palais, la Chalcé, de cette façon :

> A la Chalcé du Palais, il y avait devant la porte une estrade sur laquelle se trouvaient d'un côté l'orgue en or dit « première merveille », de l'autre un trône en or et pierreries, et, au milieu, une grande croix en or et pierreries. L'empereur descendit de cheval et entra à Sainte-Sophie par le Puits : il pria, puis sortit par la même porte et alla à pied jusqu'à la Chalcé. Là, il monta sur le trône et fit le signe de la croix et les dèmes crièrent « Unique et saint »[63].

Il s'agissait de l'empereur, évidemment, et non de Dieu, les souverains iconoclastes insistant au contraire sur la Trinité. Plusieurs raisons à cela : face à l'offensive musulmane dont on a vu la vigueur sur l'inscription de la Coupole au Rocher (« ne dites pas : «Trois» ; cessez de le dire : mieux cela vaudra pour vous ! Dieu est un dieu unique »), il leur fallait insister sur ce qui différenciait leur religion du monothéisme de l'islam, d'autant que le choix de l'aniconisme pouvait sembler rapprocher les deux religions. D'autre part, la disparition de l'icône du Christ rétablissait l'équilibre entre les personnes de la Trinité, car, du point de vue iconique, Dieu le Père et l'Esprit saint sont fort désavantagés par leur an-anthropomorphisme, si on peut oser ce néologisme : il est impossible de faire une icône, c'est-à-dire une image frontale, interpellant le spectateur, de l'un, iconiquement réduit à une main sortant des nues, comme de l'autre, représenté sous forme de colombe ou de langue de feu. L'insistance sur la Trinité et, conséquemment sur l'Esprit saint, est sensible dans la définition de Hiéreia ; elle se marque aussi par le fait que la formule Ἐν ὀνομάτι τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος « Au nom du Père et du Fils et du Saint Esprit » ouvre le recueil juridique promulgué par Léon III[64] et surtout par le fait qu'elle est présente sur les sceaux impériaux uniquement sous les règnes des empereurs iconoclastes : elle entoure la croix sur gradins qui en occupe le droit[65]. De même, les sigillographes datent les sceaux portant l'invocation Ἁγία Τριὰς βοήθει ... (« Sainte Trinité, aide… [ton serviteur] ») de l'époque iconoclaste[66]. Enfin, à Pâques 769, lors de la cérémonie d'investiture de Christophe et Nicéphore, fils de Constantin V, comme « césars », les insignes de leur fonction leur furent remis par leur père, auquel était associé leur frère aîné Léon, κατανομάζοντες τὸ ὄνομα τῆς ἁγίας Τριάδος, ce que l'on pourrait traduire par « au nom de la sainte Trinité[67] ». Que la Trinité était au centre de la religion des empereurs iconoclastes, et en particulier de Constantin V, est confirmé par les sources occidentales : à Pâques 767, Pépin le Bref reçoit une ambassade de Constantin V et tient à Gentilly un plaid où « Grecs et Romains ont débattu de la sainte Trinité et des images des saints[68] ». De là vient sans doute l'accusation d'arianisme portée contre eux par les patriarches Nicéphore et Photius[69].

L'aniconisme militant a aussi pour corollaire le primat du texte : textes hagiographiques qui, selon les évêques de Hiéreia, poussent à imiter le comportement des saints hommes, infiniment mieux que leurs images[70], mais aussi et surtout l'Écriture, au sein de laquelle – ce qui va de pair avec l'insistance sur la Trinité – est privilégié l'Ancien Testament. Cela n'a rien de particulièrement original : les Carolingiens, à la même époque, font de même. Mentionnons enfin, sans nous y arrêter puisque ce n'est pas directement notre sujet, les autres choix des empereurs iconoclastes, à savoir l'insistance sur le libre arbitre, sur l'importance des œuvres et sur le chant des hymnes et la musique.

Le décor aniconique des églises iconoclastes

On voit que l'iconoclasme byzantin résulte de décisions argumentées et se présente comme un ensemble cohérent. Cela fait d'autant plus regretter qu'aient été conservés si peu de témoins des décors qu'il a produits, tant religieux, aniconiques, que profanes, figuratifs. On peut tout juste tenter de rassembler les quelques bribes qui les concernent. Ainsi, la *Vita* d'un moine mort sous Constantin V, Étienne le Jeune, affirme :

> Partout où il y avait de vénérables icônes du Christ ou de la Vierge, et aussi des saints, elles étaient livrées au feu, au racloir ou au badigeon, mais si c'étaient des peintures d'arbres ou d'oiseaux ou bien d'animaux, et plus encore si c'étaient des peintures sataniques de courses de chevaux, de chasses, de scènes de théâtre ou d'hippodrome, on les conservait respectueusement et on les rafraîchissait[71].

[60] Voir par exemple les *miliaresia* conservés au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France : Morrisson 1970, II, pp. 450-451.

[61] Zacos/Veglery 1972, p. 971.

[62] Comme cela peut encore se voir à l'extrémité méridionale de la muraille terrestre, aux Blachernes, où des croix entourent une inscription de Théophile : Neslihan Asutay-Effenberger, *Die Landmauer von Konstantinopel : historisch-topographische und baugeschichtliche Untersuchungen*, Berlin – New York 2007, p. 172.

[63] Constantin Porphyrogénète 1990, pp. 149-150.

[64] *Ecloga* 1983, p. 160, l. 9.

[65] Zacos/Veglery 1972, *op. cit*, I, 1 : sceau de Léon III, n° 34 bis ; sceau d'Artavasde, son gendre (n° 35), sceau de Constantin V (n° 35 bis) ; sceau de Léon V (n° 49), sceau de Michel II et Théophile (n° 51), de Théophile seul (n° 53). La formule commence avec Léon III et disparaît après Théophile ; elle est absente sur les sceaux des empereurs durant l'intermède iconodoule (787-817).

[66] *Ibid.*, p. 549.

[67] Constantin Porphyrogénète 1967, *De Cerimoniis I 43 et t. II, p. 28* t. II, p. 28 ; Auzépy 2007, « Etat d'urgence », p. 21 et n. 109.

[68] *Annales Laurissenses* A.767 : « Tunc habuit domnus Pippinus rex in supradicta villa synodum magnum inter Romanos and Graecos de sancta Trinitate vel de sanctorum imaginibus », *Annales et chronica aevi Carolini*, Monumenta Germaniae Historica, Scriptores I, Hanovre 1826, p. 144. Sur le plaid de Gentilly : Mc Cormick 1994, pp. 95-162.

[69] Références données par Mango 2005, p. 32, n. 41.

[70] *Actes*, Mansi 1759, tome XIII, col. 345D.

[71] Etienne Le Diacre 1997, § 26, p. 121 (texte grec) et p. 215 (traduction française).

La même Vie de saint précise que le décor de l'église fameuse de la Vierge aux Blachernes à Constantinople avait été réduit à un décor aniconique :

> (...) des arbres et toutes sortes d'oiseaux, des bêtes sauvages et d'autres motifs en rinceaux avec des feuilles de lierre, des grues, des corneilles et des paons, voilà de quoi il l'a décorée, si je puis dire, en vérité il lui a ôté tout ornement[72].

De cette diatribe, on tire la conclusion que les empereurs iconoclastes avaient puisé dans la très riche tradition aniconique du répertoire chrétien. Ce choix de leur part marque en quelque sorte un retour au passé, à la décoration d'avant l'image de culte frontale : le décor aniconique est aussi passéiste que l'argumentation qui le soutient. De là d'ailleurs la difficulté d'identifier les décors aniconiques proprement iconoclastes, car leur ancrage dans la tradition de l'Antiquité tardive peut aussi bien les faire attribuer aux siècles précédant la période iconoclaste.

Mais les empereurs iconoclastes n'ont pas seulement eu une attitude passéiste. Ils ont également innové. Le remplacement, dans l'abside, de l'image du Christ par celle de la croix constitue en effet une nouveauté : nouveauté sauvegardée de nos jours à Sainte-Irène à Istanbul, repérable à Sainte-Sophie de Thessalonique sous l'image de la Vierge comme dans l'église de la Dormition à Nicée jusqu'en 1922. Dans les trois cas, ce sont des mosaïques, la croix se détachant sur un fond d'or, particulièrement riche à Sainte-Irène. La croix, qui paraît isolée, n'est pas seule, mais accompagnée de textes qui sont tirés de l'Ancien Testament[73].

A Sainte-Irène (fig. 7), le long de la voussure de l'abside se trouvent deux inscriptions en mosaïque entourées par des frises d'ornements géométriques[74]. Les textes choisis sont l'un un passage d'Amos, 9, l'autre un passage du Psaume 64. Or, Amos 9 a pour sujet la colère de Dieu contre son peuple et le rétablissement qu'Il offre à la maison de David. J'en cite un passage :

> Je ferai mourir tous ceux de mon peuple qui s'abandonnent au péché, tous ceux qui disent « ces maux qu'on nous prédit ne viendront pas jusqu'à nous ; ils n'arriveront jamais ». En ces jours-là, je relèverai la maison de David qui est ruinée ; je refermerai les ouvertures de ses murailles, je rétablirai ce qui était tombé et je la rétablirai comme elle était autrefois. Amos 9, 11-12 (traduction Lemaître de Sacy).

Ce passage convient parfaitement à la dynastie isaurienne fondée par Léon III et à l'énorme effort de défense et de reconstruction de l'empire qu'elle a mené ; par ailleurs, il s'applique à merveille à une église relevée après un tremblement de terre, comme l'était Sainte-Irène. Mais l'extrait choisi est autre (Amos, 9, 6) :

[72] Etienne Le Diacre 1997, § 29 , pp. 126-127 et pp. 221-222.

[73] Une quatrième église peut-être ajoutée à ces trois-là : Cyril Mango a attiré mon attention sur l'église rupestre de Midye dont l'abside est décorée d'une croix dans une mandorle, accompagnée à la base de la conque d'une inscription citant le début du Ps. 92, 5 ; le chœur est en outre décoré d'une croix inscrite Σταυρὸς ἱερέων καύχημα, « Croix, orgueil du clergé » ; le décor est donc sans conteste iconoclaste (Semavi Eyice, Nicole Thierry, « Le monastère et la source sainte de Midye en Thrace turque », *Cahiers archéologiques*, 20, 1970, pp. 47-76, ici pp. 55-6).

[74] Sur Sainte-Irène : George 1912, les inscriptions étant étudiées pp. 48-51 ; Müller-Wiener 1977, pp. 112-117.

> ὁ οἰκοδομῶν εἰς τὸν οὐρανὸν ἀνάβασιν αὐτοῦ καὶ τὴν ἐπαγγελίαν αὐτοῦ ἐπὶ τῆς γῆς θεμελιῶν · (...) κύριος (...) παντοκράτωρ ὄνομα αὐτῷ « Celui qui a construit au ciel son ascension[75] et fondé sur terre sa promesse, son nom : Seigneur tout-puissant (*pantokratôr*) ».

Amos, 9, 6 – abrégé sans doute par manque de place – est bien choisi, en ce qu'il met en exergue le nom de Dieu – et non sa vue ; il peut être interprété comme s'appliquant aussi bien au Christ qu'à Dieu le père, tous deux habitant les cieux, mais ayant posé sur cette terre les fondations de leur alliance avec l'humanité, le père par l'envoi du fils, le fils par sa mort salvatrice ; il souligne enfin la sacralité du chœur ou *bèma*, lieu de jonction entre terre et ciel. Quant au Psaume 64, c'est une action de grâces de David, et le passage choisi concerne le temple de Jérusalem :

> πλησθησόμεθα ἐν τοῖς ἀγαθοῖς τοῦ οἴκου σου· ἅγιος ὁ ναός σου, θαυμαστὸς ἐν δικαιοσύνῃ. ἐπάκουσον ἡμῶν, ὁ θεὸς ὁ σωτὴρ ἡμῶν, ἡ ἐλπὶς πάντων τῶν περάτων τῆς γῆς καὶ [τῶν] ἐν θαλάσσῃ μακράν « Nous serons remplis des biens de ta maison, ton temple est saint et admirable en justice. Exauce-nous, ô Dieu notre Sauveur, espoir de tous les confins de la terre et de ceux au loin en mer[76] ». [Ps. 64, 5-6].

Le même verset est inscrit sur la voussure de l'abside de Sainte-Sophie de Thessalonique[77]. Depuis le VIIIe siècle au moins, il est partiellement intégré dans la prière que prononce l'évêque quand il consacre une église[78], cérémonie dont l'élément le plus important est la purification de la table d'autel. La conjonction de la croix nue et de ces citations dans l'abside montre à quel point l'église, et dans l'église, le chœur, sont considérés par Constantin V, qui fit reconstruire Sainte-Irène, comme le lieu de la sacralité et de l'union du Père et du Fils.

L'Église de la Dormition à Nicée

Un autre décor absidal me paraît être un cas d'école de décor iconoclaste, même si cette interprétation n'est pas partagée par les historiens d'art. Il s'agit de l'abside de la Dormition de Nicée, détruite en 1922, mais dont il reste des photographies prises avant cette date[79]. L'abside

[75] La traduction du mot ἀνάβασις, *anabasis* pose problème, car il signifie un mouvement vers le haut, une ascension (cf. George 1912, p. 50, qui traduit par « ascension »), ce qui est difficilement compatible avec le sens du verbe dont il est le complément, *oikodomô*, bâtir, construire, sauf si on donne à *anabasis* son sens reconnu de «marches, escalier » (« degrés », traduction Pierre Giguet) à partir duquel on a pu aller jusqu'à le traduire par « trône » (Lemaître de Sacy) ou par « demeure » (Segond).

[76] L'ajout, dans l'inscription de Sainte-Irène, de [τῶν] dans le texte du Psaume conduit à transformer la traduction « espoir de tous les confins de la terre et de la mer lointaine » en « espoir de tous les confins de la terre et de ceux au loin en mer ».

[77] Le décor de l'abside de Sainte-Sophie, en raison de la présence de monogrammes de Constantin VI et de sa mère Irène, est daté des années de leurs règnes communs, 780-797 : Diehl/Le Tourneau 1908, p. 13 ; Diehl/Le Tourneau/Saladin 1918, p. 138 ; Robin Cormack précise la fourchette chronologique (783-787), Cormack 1980-1981, p. 123.

[78] « ὁ θεὸς ὁ σωτὴρ ἡμῶν, ἡ ἐλπὶς πάντων τῶν περάτων τῆς γῆς » : *Eucologio Barberini*, p. 158 [149r].

[79] L'église a été visitée en 1884 par Charles Diehl qui en a donné la première description « scientifique » (Diehl 1892, pp. 74-85, 525-526, repris dans Diehl 1905, pp. 353-360), puis en 1898 par Oskar Wulff qui en fit la monographie (Wulff 1903), et enfin en 1912 par Theodor Schmit qui en donna après la première guerre

était, à l'époque iconoclaste, recouverte, comme à Sainte-Irène, d'une mosaïque d'or au milieu de laquelle ressortait une croix qui fut ensuite, comme à Sainte-Sophie de Thessalonique, remplacée par une Vierge à l'enfant, le bouleversement des tessères montrant bien sur la photo la forme de la croix (fig. 8). Il faut donc imaginer une croix en lieu et place de la Vierge, croix qui était surmontée par une main de Dieu au cœur d'un demi-cercle figurant le ciel d'où sortaient trois rais de lumière, le rais central passant par la main de Dieu et tombant directement sur l'extrémité supérieure de la croix. Une inscription convexe, parallèle au demi-cercle céleste, Ps. 109, 3, traversait les trois rais de lumière : ἐκ γαστρὸς πρὸ ἑωσφόρου ἐξεγέννησά σε « depuis la matrice avant l'étoile du jour je t'ai engendré[80] » (fig. 9). L'inscription de ce verset, souvent commenté par les Pères de l'Église, qui l'ont rapporté à l'engendrement du Logos de toute éternité plutôt qu'à l'incarnation[81], permet d'intégrer dans le décor la voix du Père proclamant le lien qu'il entretient avec son Fils depuis le temps d'avant la création.

Le décor de l'abside est complété par celui de l'arc qui le précède, comme à Sainte-Sophie de Thessalonique. Au centre de cet arc se trouve un grand médaillon circulaire, formé par deux larges bandes bicolores, à l'intérieur duquel un décor complexe est figuré (fig. 10) : l'élément central en est un trône vide, accompagné d'un marchepied incrusté de pierreries, trône sur lequel se trouve un livre dont la reliure est également incrustée de pierreries. Dans l'iconographie paléochrétienne, le trône sur lequel est posé le livre de l'Évangile est un symbole de la Trinité, qui est assez fréquemment utilisé[82] : dans un cas au moins, il est accompagné d'une colombe qui volette au dessus de son dossier, figure du Saint-Esprit[83]. Mais le trône vide est en général réservé au Jugement Dernier, et dit alors de l'*Hétoimasie*, car il symbolise en ce cas le trône qu'occupera le Christ au moment de sa Parousie, quand il se réincarnera à la fin du monde et ouvrira le livre de vie[84]. Le trône vide garde cependant jusqu'après la querelle des images sa signification trinitaire, par exemple quand, dans la représentation de la Pentecôte, les rayons de feu tombant sur la tête des apôtres en sont issus[85]. Cette figure connaît ici un développement complexe, car le trône est surmonté d'une croix de couleur claire d'où partent respectivement à gauche et à droite trois rais de forme triangulaire, foncés à leur pointe et s'éclaircissant à mesure qu'ils s'élargissent ; la hampe de la croix se continue elle aussi par deux rais de lumière, le rais inférieur, interrompu par le trône, continuant après le marchepied. Sur la croix, une colombe, vue de face et portant un nimbe crucifère, étend ses ailes sur la croix, comme si elle était crucifiée. Quoique beaucoup plus élaboré, ce médaillon est assez proche de celui dans lequel se trouve la croix sur l'intrados de l'arc qui précède l'abside à Sainte-Sophie de Thessalonique (fig. 11).

mondiale une étude fouillée, fondée sur sa campagne de 1912 et les photos prises alors, qui restent les seuls témoins iconographiques des mosaïques du chœur (Schmit 1927).

[80] Cyril Mango (« The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-eternal Logos », *DChAE*, 17, 1993-1994, pp. 165-170, ici p. 169) remarque que l'inscription de la Dormition a emprunté le temps du verbe – le parfait – au Ps. 2, 7.

[81] Voir l'analyse de Cyril Mango (*ibid.*, p. 170), s'appuyant sur les travaux de Marie-Josèphe Rondeau (« Le «Commentaire des Psaumes» de Diodore de Tarse et l'exégèse antique du Psaume 109/110 », *Revue de l'histoire des religions*, 176, 1969, pp. 5-33, ici pp. 22-33 ; 177, 1970, ici pp. 18-20).

[82] Grabar 1968, p. 115 et fig. 277 et 278 ; Grabar 1979, p. 106, sans ill. Liste des trônes inscrits dans des médaillons dans l'art paléochrétien : Wisskirchen 1990, pp. 54-55.

[83] Dans la chapelle de Santa Matrona de l'église Saint-Priscus à Capua Vetere (première moitié Ve siècle) : Grabar 1968, fig. 278.

[84] Article *Hetoimasia* (Thomas von Boggay), *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, Stuttgart 1967, II, col. 1189 et suivante.

[85] Voir par exemple la miniature représentant la Pentecôte dans le célèbre manuscrit parisien des Homélies de Grégoire de Naziance (IXe siècle) : Paris, BnF, gr. 510, f° 301r (reproduction numérique sur le site de la BnF, Mandragore) ; Maffei 1982, p. 105.

Les deux décors, celui de l'arc et celui de l'abside, qui sont tous deux aniconiques, doivent être lus ensemble puisqu'ils sont dans le prolongement l'un de l'autre, le rais de lumière de la traverse verticale de la croix du médaillon de l'arc étant dans le prolongement de celui qui, dans l'abside, sort de la main de Dieu et va jusqu'à la croix (fig. 10). Ne les séparent que deux bandes de décorations géométriques formant la voussure de l'abside, qui encadrent une inscription citant le Ps. 92, 5 :

> τῷ οἴκῳ σου πρέπει ἁγίασμα, κ(ύρι)ε, εἰς μακρότητα ἡμερῶν
> « à ta maison convient, Seigneur, le sacrifice dans la longueur des jours[86] ».

Ce décor, en même temps qu'il condense les thèmes de la Trinité et de l'eucharistie, me semble une traduction visuelle du passage d'Amos inscrit à Sainte-Irène : « Celui qui a construit au ciel son ascension et fondé sur terre sa promesse, son nom : Seigneur tout-puissant (*pantokratôr*) ». Dans l'arc, en effet, le médaillon représente la sphère céleste : là, le trône, si c'est celui de la Parousie, symbolise à la fois le Fils et le Père, réunis à la fin des temps, tandis que l'Esprit permet par son intervention dans le processus eucharistique la répétition indéfiniment répétée du sacrifice du Fils – d'où le nimbe crucifère de la colombe crucifiée. Si le trône n'est pas celui de la Parousie, ce qui est le plus probable, la signification trinitaire est encore plus forte : sur le trône de Dieu le Père sont associés et le Fils (l'Évangile et la croix) et l'Esprit (la colombe) dont le lien avec l'eucharistie est souligné (nimbe crucifère). Quelle que soit l'interprétation du trône, cette traduction iconographique de l'idéologie trinitaire et eucharistique des « iconoclastes », réitérée par le texte du Psaume 92, 5, a été placée à l'aplomb de la table d'autel où le prêtre effectue quotidiennement, grâce à l'Esprit saint, « le transport de l'ordinaire au sacré » du pain et du vin[87].

L'abside, elle, représente la sphère terrestre où a eu lieu le sacrifice du Fils, symbolisé par la grande croix ; en même temps la filiation du Père et du Fils est proclamée à la fois par la main de Dieu et par sa voix « depuis la matrice avant l'étoile du jour je t'ai engendré », tandis que la

[86] Le mot ἁγίασμα, *hagiasma*, qui a de nos jours le sens de source sacrée dont l'eau peut opérer des miracles, signifie dans le grec patristique « sanctuaire, sacrifice, consécration » (Lampe 1961, s. v.), sens qui est à retenir ici. Mais ce mot peut aussi avoir le sens plus général de « sainteté » ou « sanctification », d'où les traductions par « sainteté » de Segond, de Lemaître de Sacy, de la Bible de Jérusalem. Jean-Pierre Grélois m'a signalé que ce même passage du Psaume 92 se trouvait inscrit à la base de la mosaïque de l'abside dans l'église Saint-Georges de Silivri, selon le témoignage de Covel, qui ne décrit pas la dite mosaïque (*Dr John Covel Voyages en Turquie 1675-1677*, éd. et trad. Jean-Pierre Grélois, Réalités byzantines 6, Paris 1998, p. 52 et p. 363) : il est donc impossible de la dater ; elle peut aussi bien dater des VIIIe-IXe siècles que des Xe-XIe (Paul Magdalino, « Byzantine Churches of Selymbria », *DOP*, 32, 1978, pp. 309-18, ici pp. 316-17) puisque la même inscription se retrouve à Hosios Loukas sur l'archivolte de l'abside. Rappelons qu'elle se trouve aussi à la base de la conque de l'abside à Midye (voir note 73).

[87] Cf. note 52.

Trinité est représentée par les trois rais de lumière[88]. La tradition iconographique a enregistré la valeur à la fois trinitaire et liturgique de ce verset du Psaume 109 puisque, comme le rappelle Charles Diehl dans sa description de la mosaïque, il est inscrit sur le cartel de Dieu le Père dans les icônes qui représentent « la divine liturgie » et « la sainte Trinité » dans le *Guide de la peinture*[89].

Le prêtre officiant sur l'autel est ainsi comme enchâssé dans une sorte de bulle de sacralité, la transmutation qu'il opère de l'humain au divin entrant en résonance avec le décor des voûtes qui l'entourent. On a donc là un programme iconoclaste centré sur la Trinité et sur l'eucharistie, d'une grande complexité théologique, parfaitement cohérent et parfaitement aniconique.

Cependant, ce programme n'a jamais été interprété de cette façon, car il semblait impossible de l'attribuer aux iconoclastes, tels qu'ils sont présentés par les sources et tels que, influencés par elles, les historiens modernes se les représentent. Après avoir montré sa cohérence, reste donc maintenant à justifier son attribution à l'une ou l'autre des périodes où l'iconoclasme fut la politique religieuse de l'empire.

Deux séries d'arguments rendent cette justification possible : les uns concernent le monument à l'exception des mosaïques, les autres concernent les mosaïques de l'abside et de l'arc qui la précède. Commençons par le monument. Tout le monde est maintenant d'accord sur le fait que l'église de la Dormition fut fondée par le moine, prêtre et higoumène Hyakinthos. L'inscription de fondation, qui donne le nom de Hyakinthos et sa qualité d'higoumène et qui dédie l'œuvre à la Vierge, est présente sur un linteau retrouvé par Urs Peschlow ; elle a été éditée par Cyril Mango[90]. Avant même cette trouvaille, les savants avaient déduit qu'il devait être le fondateur du fait que son monogramme – cruciforme – se trouvait sur plusieurs chapiteaux[91], sur une plaque de chancel - qui donne ses qualités de moine et prêtre[92] - et au début et à la fin de l'inscription en mosaïque qui entoure l'arc de l'abside (Ps. 92, 5, cité ci-dessus)[93]. Le fondateur une fois identifié, restait à dater la fondation. Henri Grégoire a le premier remarqué que parmi les higoumènes signataires d'une liste de présence au concile de Nicée II (787) se trouvait un Grégoire *tôn Hyakinthou*, qui a de bonnes chances d'être l'higoumène du plus important monastère de la ville où se réunissait le concile[94]. Cela implique donc que la fondation de Hyakinthos était antérieure à 787.

---

[88] Fernanda de' Maffei (MAFFEI 1982, p. 105) rappelle que les rais de lumière pour signifier la Trinité sont un topos y compris littéraire (cf. Grégoire de Naziance, *Discours* 31, 4 : GALLAY 1978, p. 281 : « Il était, et il était, et il était ; mais il était un. Il était lumière et lumière et lumière ; mais une seule lumière, un seul Dieu. [...] de la lumière – le Père –, nous saisissons la lumière – le Fils –, dans la lumière – l'Esprit –, théologie brève et simple de la Trinité »).

[89] DIEHL 1892, p. 77. Ce guide, traduit d'un manuscrit du Mont Athos et publié par Didron, et dont on pense qu'il est le dépositaire d'une tradition ancienne, donne au peintre de sujets religieux les indications tant techniques qu'iconographiques nécessaires à l'exercice de son art : *Dionysius de Fourna*, pp. 229 et 458.

[90] MANGO 1994, pp. 350-353.

[91] Photo : SCHMIT 1927, pl. III ; description précise dans MANGO 1994, p. 350.

[92] Cette plaque de chancel, remployée en pavement, décrite par WULFF 1903, fig. 33 ; croquis p. 189, fig. 39 et par SCHMIT 1927, pl. X, 3, se trouve, aujourd'hui incomplète, au Musée d'Iznik (MANGO 1994, fig. 3). La plaque était décorée par une succession de monogrammes cruciformes formant la phrase : « Mère de Dieu, viens en aide à ton serviteur Hyakinthos, moine, prêtre, higoumène ».

[93] MANGO 1994 précise à juste titre que ces monogrammes ne sont visibles sur aucune photo.

[94] *Actes*, MANSI 1759, tome XII, col. 1111 ; *Actes*, LAMBERZ 2008, p. 220 ; Henri Grégoire, « Encore le monastère

De l'autre côté, une majorité de spécialistes – épigraphistes, spécialistes de l'architecture – considèrent que le bâtiment (avant la réfection du XIe siècle) et les inscriptions datent du début du VIIIe siècle[95]. Cyril Mango, quant à lui, rapproche la forme des lettres de l'inscription du linteau et celle des lettres de l'inscription d'Artavasde, gendre de Léon III, qui se trouve sur la muraille de Nicée et qui est de peu postérieure à l'échec du grand siège de Nicée par les armées arabes (727), et il considère que les éléments factuels sont en faveur du VIIIe siècle. Mais, dit-il, puisque le début du VIIIe siècle est une période d'insécurité et « puisqu'on ne peut pas dépasser la date du déclenchement de l'iconoclasme (730), il serait plus vraisemblable d'attribuer la fondation de Hyakinthos à la fin du VIIe siècle[96] ». Donc, en dehors de l'appréciation convenue de l'iconoclasme, rien n'empêche de dater la fondation de Hyakinthos du règne de Léon III (717-742) ou de celui de Constantin V (742-775). Comme, par ailleurs, nous savons que, en 740, un tremblement de terre a détruit la ville de Nicée et n'a laissé en place qu'une seule église[97], deux termes de l'alternative sont possibles : ou bien l'église de la Dormition a été construite sous le règne de Léon III et était la seule église encore debout après le séisme, ce qui est peu probable[98], ou bien elle a été bâtie de neuf après 740, donc au début du règne de Constantin V. Rappelons que, avant la campagne musclée menée à partir de 766 par cet empereur pour faire rentrer les moines dans le monde, une fondation de monastère n'a rien d'étonnant sous son règne : un opposant notoire à l'empereur, Étienne le Jeune, fonde sans problème un monastère dans les années 750[99]. Enfin, la région de Nicée avait été particulièrement soumise à l'iconoclasme impérial puisque, en 787, son évêque, Hypatios, faisait partie des dix métropolites qui avaient dû faire, à la première session du concile, une rétractation publique pour pouvoir réintégrer leur siège[100].

Passons maintenant aux arguments concernant les mosaïques. Les choses sont là un peu plus compliquées, en particulier parce que le raisonnement dépend exclusivement des photos de 1912 éditées par Schmit. Dans un premier temps, comme nous l'avons fait jusqu'ici dans la description, nous exclurons de l'argumentation les anges représentés à la base de l'arc qui précède l'abside. L'étude qui fait autorité à propos des mosaïques de la Dormition a été menée par Paul Underwood qui est un excellent connaisseur des mosaïques byzantines puisqu'il a travaillé *in situ* sur les mosaïques de Sainte-Sophie et de Kariye Cami : il a repris les photos et

---

d'Hyakinthos à Nicée », *Byzantion*, 29-30, 1929/1630, pp. 287-293, ici p. 291 ; sur les moines à Nicée II : AUZÉPY 1988a, repris dans AUZÉPY 2007, pp. 45-58. Cet higoumène Grégoire a apporté au concile un manuscrit qui y est lu, celui de l'*Histoire ecclésiastique* d'Évagre, complet et non amputé des pages concernant l'icône d'Édesse comme les autres manuscrits à la disposition du concile (*Actes*, MANSI 1759, tome XIII, col. 189).

[95] PESCHLOW 2003, p. 205 (1ère moitié VIIIe siècle pour le bâtiment) ; WEIGAND 1931 (VIIIe siècle pour la plaque de chancel) ; ULBERT 1969-1970, pp. 345-346 et 356, pl. 70, 1 et 2 (début du VIIIe siècle). Les photos des pièces sculptées de l'église de la Dormition sauvegardées de nos jours sont présentées par Claudia Barsanti (BARSANTI 1982) qui, elle, les date du VIe siècle. Voir aussi l'avis d'un historien de l'art, KITZINGER 1959 (début VIIIe siècle).

[96] MANGO 1994, pp. 352-353.

[97] THÉOPHANE, *Chronographia*, p. 412; trad. angl. MANGO/SCOTT, p. 572.

[98] On connaît au moins une église qui a survécu au tremblement de terre de 740, celle qui s'était créée dans la salle du palais impérial de Nicée où s'était réuni le premier concile œcuménique (MANGO 2005, pp. 32-33).

[99] AUZÉPY dans ETIENNE LE DIACRE 1997, pp. 34-36; AUZÉPY 1999, p. 83.

[100] *Actes*, MANSI 1759, tome XII, col. 1015 ; *Actes*, LAMBERZ 2008, p. 62.

les a scrupuleusement examinées en les grossissant[101]. En premier lieu, il établit que, à l'exception de la Vierge à l'enfant et des tessères placées dans l'espace occupé auparavant par les bras de la croix, tout le reste (trône, ciel, fond d'or, inscriptions) formait un ensemble qui fut réalisé d'un seul tenant[102]. Puisque deux monogrammes cruciformes de Hyakinthos encadraient l'inscription en mosaïque qui entourait l'arc de l'abside (Ps. 92, 5, cité ci-dessus), nous pouvons en tirer la conclusion que cet ensemble de mosaïques était contemporain de la fondation de l'église et datait donc, comme nous l'avons vu, soit du règne de Léon III, soit de celui de Constantin V.

Mais Underwood n'arrive pas à cette conclusion, pour deux raisons : d'une part parce qu'il n'envisage pas la possibilité d'un programme iconographique cohérent sous les empereurs iconoclastes, d'autre part en raison de ce qu'il présente comme une originalité des réfections de la mosaïque. Il remarque que les rangées de tessères – verticales – qui entourent la silhouette de la Vierge coupent les lignes de réfection – horizontales – correspondant aux bras de la croix et en déduit que la mosaïque de l'abside a connu trois phases : la première, celle de Hyakinthos (phase I), la seconde, où l'abside a été creusée pour inscrire la croix (les lignes de réfection horizontales étant la trace de cette opération, phase II), et la troisième où la Vierge a remplacé la croix (les rangées de tessères entourant la silhouette de la Vierge appartenant à cette phase III)[103] ; la phase II est considérée comme iconoclaste, la phase III étant de peu postérieure au rétablissement des images en 843. Comme, par ailleurs, il était peu probable que, dans le décor originel de l'abside, la main de Dieu ne désignât qu'un fond d'or vide de toute image, Underwood, à partir de l'inscription (Ps. 109, 3) et du marchepied appartenant au décor originel, imagine une Vierge en pied sous la main de Dieu[104], la Vierge de la phase III n'étant pour lui qu'un retour au décor originel de la phase I. Venant d'un spécialiste reconnu, l'hypothèse des trois phases a été adoptée par l'ensemble de la communauté scientifique[105], même si certains ont fait part de quelques doutes quant à l'existence de la Vierge de la phase I[106].

L'hypothèse d'Underwood a pourtant des fondements bien minces. Premièrement, la présence de la Vierge de la phase I est une reconstruction qui ne repose ni sur une argumentation ni sur des faits, mais sur une intuition et sur l'affirmation erronée que le Ps. 109, 3 ne peut pas s'appliquer à la croix[107]. Deuxièmement, l'existence de la phase I elle-même, telle que la décrit Underwood, semble problématique. Le raisonnement d'Underwood conduit en effet à supposer que l'abside décorée de la Vierge (phase I) fut creusée pour établir la croix (phase II), mais que

[101] Underwood 1959.

[102] *Ibid.*, p. 236 (la main de Dieu a également fait l'objet d'une réfection) ; voir aussi Kitzinger 1958, p. 13 et n° 42.

[103] *Ibid.*, p. 237 et les schémas fig. 1 et 2, p. 243.

[104] *Ibid.*, pp. 239-240 ; cette hypothèse avait déjà été avancée par Lazarev (Lazarev 1967, p. 95).

[105] Mango 1994, pp. 350-351 ; Barber 1991, p. 43.

[106] Maffei 1982, pp. 96-98 (voir aussi Maffei 2003), qui a insisté sur la dominante trinitaire du décor, rapporte celle-ci au concile de Constantinople (533) et date donc la « phase I » de la seconde moitié du VIe siècle ; à partir de là, elle considère que, dans le décor originel, la main de Dieu ne pouvait désigner la Vierge, mais désignait le Christ que, par comparaison avec une miniature du Psautier Chludov, elle imagine trônant.

[107] Fernanda de' Maffei (*ibid.*) donne la liste des auteurs qui, depuis le concile de Nicée ont utilisé le Ps. 109, 3 pour démontrer la consubstantialité du Fils et du Père, et montre que ce verset est dans de nombreux cas appliqué au Christ et non à la Vierge. Voir aussi les commentaires à ce propos des Pères de l'Église, notamment Jean Chrysostome, pour qui ce verset s'applique à l'engendrement du Logos avant le début des temps (voir note 81).

l'abside décorée de la croix (phase II) ne fut pas creusée à nouveau pour faire disparaître la croix et apparaître une nouvelle fois la Vierge (phase III). Car, si la ligne de réfection horizontale correspond à une phase II durant laquelle la mosaïque est remaniée pour installer la croix, où la ligne de réfection correspondant au remplacement de celle-ci par des tessères dorées au moment de la phase III se trouve-t-elle donc ? Il faut admettre que les tessères horizontales ne sont pas la marque de l'installation d'une croix dans une mosaïque préexistante, mais celle du remaniement visant à faire disparaître la croix de la mosaïque originelle. En ce cas, la phase I, telle qu'elle est postulée par Underwood, n'existe pas et la phase I du bâtiment fondé par Hyakinthos et de son décor, qui forme un ensemble iconoclaste cohérent, date soit du règne de Léon III, s'ils ont survécu au séisme de 740, soit, plus probablement, de celui de Constantin V, s'ils font partie des reconstructions[108] : elle comprend l'ensemble du décor non retouché et une croix dans l'abside. Cela ne règle pas la question du croisement des tessères verticales et horizontales, qui implique que la mise en place de la Vierge est postérieure au remplacement des bras de la croix par des tessères dorées. Il est impossible de savoir combien de temps a séparé les deux opérations. Mais un temps court n'est pas impossible : les restaurateurs peuvent avoir travaillé d'abord à remplacer les tessères des bras de la croix par des tessères dorées en laissant libre l'endroit présumé de la Vierge, rempli ensuite par les mosaïstes qualifiés, capables de représenter la personne humaine.

L'existence d'une phase I iconoclaste serait tout à fait défendable s'il n'y avait pas les anges. Mais il y a les anges. Et les anges ont figure humaine, ce qui rend problématique leur appartenance à un décor iconoclaste strictement aniconique. L'intrados de l'arc qui précède l'abside, qui est entièrement couvert de mosaïques, n'est pas seulement décoré par le médaillon au trône. De part et d'autre de celui-ci, se trouve en effet un couple d'anges revêtus du lôros impérial[109], debout de face et tenant à la main un labarum portant l'inscription ΑΓΙΟC, ΑΓΙΟC, ΑΓΙΟC, « Saint, saint, saint[110] ». La même inscription (Heb. 1, 6, reprenant Ps. 96, 7, προσκυνησάτωσαν αὐτῷ πάντες ἄγγελοι θ(εο)ῦ, « que tous les anges de Dieu se prosternent devant lui ») est placée sous les pieds de chaque couple, le long de la frise géométrico-végétale qui borde la base de l'arc au dessus de la corniche. Au-dessus de la tête de chaque ange, une inscription horizontale, parallèle à l'inscription de la base, nomme la catégorie qu'il représente (les mots sont au pluriel) : ΑΡΧΕ (pour ἀρχαί), « Pouvoirs », ΔΥΝΑΜΙC (pour δυνάμεις) « Puissances », ΚΥΡΙΟΤΙΤΕC (pour κυριότητες) « Seigneuries », ΕΞΟΥCΙΕ (pour ἐξουσίαι) « Principautés »[111] (fig. 12 et 13). Enfin, une inscription verticale, de graphie assez maladroite, limitée par deux croix, s'intercale assez malaisément entre l'aile gauche de l'ange représentant les pouvoirs (ΑΡΧΕ) et l'aile droite de celui représentant les puissances (ΔΥΝΑΜΙC) ; selon le témoignage de Schmit, aucune retouche

[108] Parmi les savants qui se sont intéressés à la Koimèsis, Weigand, dès la publication de Schmit, avait considéré que l'ensemble des mosaïques était d'époque iconoclaste : Weigand 1931, *op. cit.*, p. 419-420 ; Id., *Deutsche Literaturzeitung*, 1927, col. 2601.

[109] Sur ce type de représentation : Catherine Jolivet-Lévy, « Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine », *Cahiers Archéologiques*, 46, 1998, pp. 121-128.

[110] Schmit 1927, pl. XIII et XIV ; Underwood 1959, fig. 7 et 9. A Sainte-Sophie de Constantinople, un ange dans la même position est situé au même endroit.

[111] Sur la traduction du nom des anges, voir les remarques de Maurice de Gandillac : Denys l'Aréopagite 1970, pp. 65-66 et p. 105, note 2.

visible ne permet de dissocier cette inscription des deux anges entre lesquels elle se trouve[112]. Ce n'est pas une citation scripturaire, mais la signature soit du mosaïste, soit du commanditaire, ce qui est rarissime parmi les mosaïques byzantines conservées : στηλοῖ Ναυκράτιος τὰς θείας εἰκόνας, « Naukratios dresse les divines images » (fig. 14).

Intéressons-nous aux inscriptions autres que cette signature. La citation d'Heb I, 6 « que tous les anges de Dieu se prosternent devant lui » semble assez anodine : elle est bien adaptée à sa situation sous les pieds des anges, sans plus. Seul, le verbe *proskynein*, « se prosterner » – souvent traduit de façon maladroite par « adorer » –, fait dresser l'oreille au spécialiste, qui sait que la prosternation ou proskynèse devant les icônes, a été, sous Constantin V notamment, au centre du débat entre iconodoules et iconoclastes, ceux-ci la considérant comme le signe d'un culte idolâtre rendu aux icônes. Le contexte dans lequel s'inscrit ce verset dans l'*Épitre de Paul aux Hébreux* donne peu d'informations complémentaires ; il renforce seulement la proclamation de la filiation déjà énoncée dans l'extrait du Psaume 109, 3, inscrit dans le ciel de l'abside : « Car auquel des anges Dieu a-t-il jamais dit : Tu es mon Fils, Je t'ai engendré aujourd'hui ? Et encore : Je serai pour lui un père, et il sera pour moi un fils ? Et lorsqu'il introduit de nouveau dans le monde le premier-né, il dit : Que tous les anges de Dieu l'adorent [se prosternent devant lui] ![113] ». En revanche, ce qu'aucune personne sachant lire ne pouvait ignorer puisque l'on apprenait à lire dans le Psautier, l'apôtre Paul avait repris la formule « Que tous les anges de Dieu se prosternent devant lui ! » du Psaume 96, 7 : « Prosternez-vous devant lui, tous les anges de Dieu » (προσκυνήσατε αὐτῷ, πάντες οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ). Or, dans le Psaume 96, le passage d'où est extraite l'injonction aux anges est, lui, tout à fait approprié à un décor iconoclaste : « Que soient confondus tous ceux qui se prosternent devant des images gravées, qui se glorifient de leurs idoles ! Prosternez-vous devant lui, tous les anges de Dieu ![114] ».

Par ailleurs les noms des anges proviennent aussi d'une épître de Paul, aux Éphésiens celle-là, où, comme dans la précédente, l'accent est mis sur la relation entre le Père et son Fils, d'une façon très visuelle, qui trouve sa traduction iconographique dans le décor de l'arc où se trouvent les anges :

> Il l'a (cette énergie) déployée en Christ, en le ressuscitant des morts, et en le faisant asseoir à sa droite dans les lieux célestes, au-dessus de toute domination, de toute autorité, de toute puissance, de toute dignité, et de tout nom qui se peut nommer, non seulement dans le siècle présent, mais encore dans le siècle à venir[115].

---

[112] SCHMIT 1927, p. 23 ; UNDERWOOD 1959, p. 241.

[113] Τίνι γὰρ εἶπέν ποτε τῶν ἀγγέλων, Υἱός μου εἶ σύ, ἐγὼ σήμερον γεγέννηκά σε; καὶ πάλιν, Ἐγὼ ἔσομαι αὐτῷ εἰς πατέρα, καὶ αὐτὸς ἔσται μοι εἰς υἱόν; ὅταν δὲ πάλιν εἰσαγάγῃ τὸν πρωτότοκον εἰς τὴν οἰκουμένην, λέγει, Καὶ προσκυνησάτωσαν αὐτῷ πάντες ἄγγελοι θεοῦ : Heb, 1, 5-6, traduction Segond (Auzépy).

[114] αἰσχυνθήτωσαν πάντες οἱ προσκυνοῦντες τοῖς γλυπτοῖς οἱ ἐγκαυχώμενοι ἐν τοῖς εἰδώλοις αὐτῶν· προσκυνήσατε αὐτῷ, πάντες οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ : Ps. 96, 7.

[115] ἣν ἐνήργησεν ἐν τῷ Χριστῷ ἐγείρας αὐτὸν ἐκ νεκρῶν, καὶ καθίσας ἐν δεξιᾷ αὐτοῦ ἐν τοῖς ἐπουρανίοις ὑπεράνω **πάσης ἀρχῆς καὶ ἐξουσίας καὶ δυνάμεως καὶ κυριότητος** καὶ παντὸς ὀνόματος ὀνομαζομένου οὐ μόνον ἐν τῷ αἰῶνι τούτῳ ἀλλὰ καὶ ἐν τῷ μέλλοντι : Ephes, 1, 20-21, traduction Segond.

Les citations scripturaires se rapportent donc au Christ, à la place que lui réserve le Père, l'une d'entre elles ayant de plus une forte connotation iconoclaste. Comme ces citations (Heb. 1, 6, et noms des anges) sont écrites en lettres identiques à celles du Psaume 109, 3 que Cyril Mango a rapprochées des lettres de l'inscription du linteau citée plus haut[116], cela implique que les mosaïques dans lesquelles elles sont insérées font partie du décor originel de Hyakinthos. Certes. Cela veut-il dire que les anges font également partie de ce décor ? Leur présence dans un décor iconoclaste a été a priori refusée, de façon qui semble légitime, par tous les spécialistes. Revenons à Underwood, qui reste actuellement la vulgate.

Selon Underwood, les anges ont été soumis à une réfection dont il montre les contours sur les photos : en sont exclues les inscriptions autres que celle de Naukratios et les labarums[117]. En fonction de cette constatation, il considère que les anges visibles sur les photos sont le dernier état d'une mosaïque plusieurs fois remaniée dont il établit ainsi la chronologie : des anges accompagnaient la Vierge durant la phase I ; ils furent ensuite enlevés par les iconoclastes au moment où ils installèrent la croix à la place de la Vierge (phase II) ; enfin les anges furent rétablis par Naukratios au moment où il remplaça la croix par la Vierge (phase III)[118]. Cette reconstitution est fragile ; même sans évoquer la question de la Vierge de la phase I qui a déjà été abordée, la phase II iconoclaste pose problème. D'après Underwood, celle-ci aurait eu en effet l'aspect suivant : à la base de l'arc précédant l'abside, l'inscription enjoignant aux anges de se prosterner devant Dieu, puis plus rien jusqu'aux inscriptions nommant les anges (dont Underwood ne parle pas et autour desquelles on ne voit aucune trace de réfection) et aux labarums. Ce décor vide, avec des inscriptions interpellant et nommant des anges absents, et avec des labarums flottant dans l'air, ne peut pas avoir existé : les labarums étaient forcément tenus par des personnages, les inscriptions ne nommaient pas le néant mais ce qu'elles disaient être représenté, à savoir des anges. On en arrive donc à la conclusion que le décor iconoclaste comportait des anges.

Quels anges ? Comme Naukratios et les anges ne sont pas dissociables, il n'y a que deux possibilités : ou bien des anges qui faisaient partie du décor iconoclaste initial et que Naukratios remplaça quand il intervint pour rendre ce décor religieusement correct après la restauration des images en 787 ou 843 ; ou bien les anges que réalisa Naukratios, auteur du décor iconoclaste commandé par Hyakinthos, et qui ne furent pas touchés par la restauration iconodoule, limitée au remplacement de la croix par la Vierge. Il est difficile de choisir quand on a pour seuls témoins des photos anciennes et très générales, mais la seconde solution paraît plus conforme à ce qu'il est possible d'y voir : les lignes de restauration, qu'Underwood croit déceler autour de la silhouette des anges et qu'il peine à justifier[119], ne sont pas suffisamment nettes pour constituer un argument dirimant en faveur de la restauration des anges. Le choix de cette solution ne change pas le fait qu'il nous faut admettre la présence d'anges dans un décor iconoclaste et chercher à la comprendre, mais il ajoute une difficulté puisqu'il faut en plus justifier l'emploi de la formule *theias eikonas*, divines images, sous les Isauriens (fig. 15).

---

[116] MANGO 1994, p. 352 ; WULF 1903, p. 76 et SCHMIT 1927, p. 23, qui ont vu les originaux, considèrent que les lettres des inscriptions du chœur et celles de l'intrados de l'arc sont identiques.

[117] UNDERWOOD 1959, fig. 6 et 8.

[118] *Ibid.*, pp. 241-242.

[119] *Ibid.*

Une investigation dans le *Thesaurus Linguæ Graecæ* à propos de cette formule donne les résultats suivants : au singulier, elle est utilisée dans les textes patristiques pour désigner la qualité d'image de Dieu de l'être humain ; au pluriel, à partir du IXe siècle, bien qu'elle soit beaucoup moins employée, elle a le même sens que la formule, figée à partir du concile de Nicée II, « les saintes et vénérables images » (αἱ ἅγιαι καὶ σεπταὶ εἰκόνες)[120] et, à partir du Xe siècle, le sens de « saintes icônes ». Cela ne préjuge pas du sens exact de la formule dans la première moitié du VIIIe siècle et dans un contexte iconoclaste : images de Dieu ? images divines ou célestes qui représentent mais que l'on ne vénère pas ? Impossible de le savoir en l'état actuel de notre connaissance de la langue. On peut seulement dire que si, au IXe siècle, le sens « iconodoule » d'une telle formule est avéré, en revanche, au VIIIe siècle, son emploi ne dénote pas à tout coup un parti pris favorable au culte des images.

Récapitulons ce qui paraît désormais acquis : le bâtiment comme le décor de la Koimèsis, à l'exception de la Vierge, datent de la fondation de Hyakinthos sous Léon III ou sous Constantin V. Des anges faisaient partie du décor original, peut-être ceux dont Naukratios revendique la paternité, auquel cas il serait l'artisan embauché par Hyakinthos pour décorer son église. Pour ce qui est de la date de fondation, le règne de Constantin V semble plus vraisemblable que celui de Léon III, car il y a peu de chances que la Koimèsis ait été justement la seule église de Nicée restée debout après le séisme de 740, d'autant que l'on connaît par ailleurs une église de Nicée qui a traversé les siècles[121]. En ce cas, la fondation aurait sans doute eu lieu entre 742 et 754, avant que le concile de Hiéreia durcisse les injonctions iconoclastes.

Le « modèle » isaurien

Revenons une dernière fois au décor. Si on l'envisage depuis la position du prêtre devant la table d'autel, il suit sur les côtés, à droite et à gauche, un mouvement ascendant porté par les anges et leur labarum jusqu'au zénith occupé par le médaillon trinitaire (trône, livre, croix, colombe), puis, de là, il descend verticalement face au célébrant depuis le ciel et la main de Dieu jusqu'au pied de la croix. Ce trajet, de la région céleste qui sature l'arc précédant l'abside jusqu'au monde d'ici-bas dans l'abside, est rythmé par des textes extraits de l'Ecriture : les anges sont soumis à l'injonction « Prosternez-vous devant lui » (Heb 1, 6 ; Ps. 96, 7), lui, c'est-à-dire le Fils du Père (Heb 1, 6) et lui qui n'est pas une idole, mais Dieu (Ps. 96, 7), et leurs noms impliquent que, quel que soit leur degré de puissance, ils sont soumis au Fils trônant à la droite du Père (Eph 1, 20-21). A la lisière des deux domaines céleste et terrestre, l'inscription qui court à la jonction entre l'arc et l'abside rappelle pour l'éternité la fonction eucharistique de l'espace du chœur, raison d'être du décor (« à ta maison convient, Seigneur, le sacrifice dans la longueur des jours » Ps. 92, 5). Enfin, dans l'abside, la voix de Dieu proclame l'engendrement du Fils depuis le commencement du monde, engendrement matérialisé par la croix du sacrifice (Ps. 109, 3). Les textes sacrés fondent le décor iconographique, qui traduit graphiquement la parole de Dieu. Ces images-là ne sont pas, comme l'icône, en relation d'imitation avec un prototype,

[120] Voir par exemple, dans le *Synodikon de l'Orthodoxie* : τὴν τῶν θείων καὶ ἱερῶν εἰκόνων σεπτὴν ἀναστήλωσιν καὶ τὴν τούτων τιμὴν καὶ προσκύνησιν ἀνατρέπουσι (*Synodikon de l'Orthodoxie*, trad. par Jean Gouillard, l. 350).

[121] Voir note 98.

elles matérialisent une parole. Paroles et images concourent au même but, exalter et soutenir la transmutation eucharistique opérée par le prêtre, au même titre et en même temps que la liturgie.

Cette exaltation du chœur, certes propre à toute église, mais exacerbée à la Dormition, peut être considérée comme une caractéristique des trois églises iconoclastes que nous connaissons, Sainte-Irène, Sainte-Sophie de Thessalonique et la Dormition[122]. Dans les trois cas, l'abside est décorée d'une croix sur fond d'or et précédée par un arc large sous lequel se trouve l'autel ; dans les trois cas une inscription – la même (Ps. 64, 4-5) dans deux cas – court le long de l'arc de l'abside ; dans les deux cas où le décor de l'arc est connu, sa partie la plus haute est occupée par un médaillon renfermant une croix avec des rais de lumière (Sainte-Sophie) ou un trône associé entre autres à une croix avec des rais de lumière (Dormition).

Églises	Inscription voussure de l'abside	Inscription base de l'abside	Décor abside	Décor arc
Sainte-Irène	Ps. 64, 4-5 Amos 9, 6		croix	Aucun témoignage
Sainte-Sophie de Thessalonique	Ps. 64, 4-5	Κ(ύρι)ε ὁ θ(εὸ)ς τῶν π(ατέ)ρων ἡμῶν στερέωσον τὸν οἶκον τοῦτον ἕως τῆς συντελεί[ας τοῦ αἰῶνος (Mat 24, 13) ἀσάλευ]τον πρὸς δόξαν σὴν καὶ τοῦ μονογενοῦ(ς) σου υ(ἱο)ῦ καὶ τοῦ παναγίου σου πν(εύματο)ς	croix	Croix avec rais de lumière dans un médaillon
Koimèsis de Nicée	Ps. 92, 5		croix	Trône, livre, croix, colombe, rais de lumière dans un médaillon
Église rupestre de Midye	Ps. 92, 5		croix	

La parenté entre les trois églises est donc étroite et on peut admettre qu'elles représentent le modèle iconoclaste de l'organisation spatiale et iconographique du chœur à l'époque isaurienne. On le peut d'autant plus que ce modèle semble avoir été sciemment détourné à Rome par la papauté, hostile par principe, depuis 750, à un pouvoir impérial fort et refusant, à partir de 769, l'iconoclasme porté par les Isauriens, puis, à partir de 815, par Léon V et ses successeurs[123]. Un premier décor romain le suggère : celui, en mosaïque, de l'abside et de l'arc triomphal de l'église

[122] A ces trois églises, il faut ajouter celle de Midye et peut-être Saint-Georges de Silivri (voir note 86).

[123] Sur la compétition architecturale entre papauté et Empire d'orient aux VIIIe et IXe siècles, voir Krautheimer 1980, pp. 120-122.

Saints-Nérée-et-Achille à Rome, datant probablement de 815, sans doute une œuvre du pape Léon III. L'église a été démolie en 1596, mais il reste du décor du chœur un dessin de peu antérieur à la destruction[124]. Comme dans le décor isaurien, le centre de l'abside est occupé par la croix, dressée là sur un monticule et placée devant un voile rouge qui occupe la majeure partie de la conque de l'abside ; la croix est seule, mais, au niveau du sol, elle est flanquée de trois brebis de part et d'autre ; au dessus de la croix dans l'arc triomphal, là où se trouve le médaillon dans le décor iconoclaste, est figurée une Transfiguration, *Métamorphôsis*, dans laquelle le Christ est entouré des personnages habituels. A la place de la lumineuse Trinité (Dormition) ou de la croix rayonnante (Sainte-Sophie de Thessalonique) du décor iconoclaste, le pape favorable aux images a représenté le Christ incarné, mais au moment où, éblouissant, il est reconnu par le Père. Soit le même message que le décor iconoclaste, dont une partie – la croix de l'abside – est gardée, mais transcrit en mode iconodoule, puisque le lumineux médaillon trinitaire devient là la lumineuse mandorle du Dieu incarné. L'insistance sur l'incarnation – par opposition à la Trinité isaurienne – est par ailleurs accentuée par l'Annonciation et une Vierge à l'enfant en pied qui encadrent la Transfiguration[125].

La fameuse église Sainte-Praxède peut aussi être en partie interprétée comme une riposte romaine à l'iconoclasme byzantin. Cette église fut fondée par le successeur de Léon III, Pascal Ier (817-824), pour abriter quelques deux cents reliques qu'il fit sortir des catacombes, comme en témoignent le *Liber Pontificalis*[126] et l'inscription qui se trouve à la base de la conque de l'abside. Il y installa des moines grecs qui devaient y chanter les psaumes à la manière grecque[127], ce qui montre que, dans l'esprit de son fondateur, la compétition avec l'empire byzantin était bien présente à Sainte-Praxède. Cette fondation était aussi une entreprise d'autopromotion, Pascal Ier étant un pape controversé : il s'est fait représenter en pied, dans l'abside, à la droite du Christ ; son monogramme se trouve au sommet des deux voussures de l'arc de l'abside et de l'arc triomphal ; l'inscription de la base de l'abside n'est pas, comme dans le décor iconoclaste, une citation scripturaire, mais le récit louangeur de la réunion des reliques par ses soins[128].

Du point de vue iconoclaste, l'objectif proclamé est déjà une provocation, amplifiée par la démesure (deux cents reliques !) : si les reliques ne sont pas refusées par les iconoclastes, elles peuvent difficilement, selon eux, rivaliser avec la sacralité de l'église, et elles sont exclues du sanctuaire dont la vocation eucharistique, le sublime trinitaire et le rappel de la Passion ne sauraient cohabiter avec l'impureté des restes humains, fussent-ils saints[129]. Les choix iconographiques sont par ailleurs résolument iconodoules : le Christ debout en pied, au centre de l'abside, entouré entre autres de la martyre éponyme et du pape Pascal lui-même, et, sur l'arc triomphal, une foule de personnages, les élus dans la Jérusalem céleste et alentour[130].

---

124 Thunø 2002, p. 129 et pl. VIII.

125 Erik Thunø met ce décor en relation avec la reprise de l'iconoclasme byzantin (815) et rappelle les difficultés du pape Léon III avec l'évêque iconoclaste Claude de Turin (*ibid.*, pp. 134-137).

126 *Liber Pontificalis*, p. 54.

127 *Ibid.* Sur les églises desservies par des moines grecs à Rome et plus généralement sur la présence des moines grecs dans la capitale pontificale : Sansterre 1983.

128 Texte dans le *Liber Pontificalis*, p. 63, et dans Mauck 1987, p. 828.

129 Voir Auzépy 2001.

130 Mauck 1987 ; Wisskirchen 1990.

Les choix architecturaux semblent aussi prendre le contre-pied du modèle isaurien. Puisque Sainte-Praxède est une basilique charpentée, son abside – contrairement à celle des trois églises byzantines étudiées qui sont, elles, voûtées – n'est pas précédée par un arc large, mais s'inscrit dans un mur. En général, ce mur soutenu par l'arc de l'abside donne directement sur la nef ; il est alors appelé « arc triomphal » et est souvent abondamment décoré, comme c'est le cas – un exemple entre mille – à Saint-Côme-et-Damien à Rome. Mais à Sainte-Praxède, s'il y a bien un arc triomphal, couvert de figures de saints, il est distinct de l'arc de l'abside qui se trouve quelques mètres plus à l'est et à une hauteur légèrement inférieure, en raison de la présence d'un transept entre les deux arcs, cette disposition constituant une nouveauté dans le modèle basilical[131]. Au sol, l'espace du transept entre les deux arcs est occupé par l'autel, de sorte qu'il a la même fonction que l'espace couvert par l'arc précédant l'abside dans les trois églises iconoclastes ; mais ici, cet espace est ouvert en hauteur et sur la nef. Grâce à la mise en place d'un transept et au dédoublement de l'arc triomphal qu'elle permet, le chœur n'est pas tourné sur lui-même, autour de la table d'autel et de l'officiant, comme dans le modèle iconoclaste, mais au contraire ouvert sur la nef et les fidèles.

En ce qui concerne le décor figuré, l'élément structurant du décor du chœur, comme dans toutes les basiliques, est l'axe médian vertical. Sur cet axe, de bas en haut, sont représentés : dans l'abside, au registre inférieur, le Christ figuré en agneau avec le nimbe crucifère ; au-dessus de cet agneau un Christ-homme en pied surmonté d'une main de Dieu issue d'un ciel ; sur l'arc de l'abside, un médaillon dans lequel se trouve un trône sur lequel est couché de profil un agneau ; sur l'arc triomphal, à nouveau d'un Christ en gloire debout sur les remparts de la Jérusalem céleste. Dans l'axe vertical, au sommet de chaque arc, un monogramme bien lisible, « Pascal ». Inutile de s'appesantir sur l'outrecuidance pontificale renforcée par l'inscription de la base de l'abside. Reste que la relation de cet ensemble avec le décor des trois églises isauriennes est manifeste : le Christ est dans l'abside à la même place que la croix dans les églises iconoclastes et il est, comme à la Koimèsis, sous la main de Dieu ; il est surmonté, comme la croix dans le décor iconoclaste, d'un médaillon dans lequel se trouve, comme à la Koimèsis, un trône, ici surmonté de l'agneau et non de la croix.

Certes, à Sainte-Praxède, le décor de l'abside et celui de l'arc qui la surmonte sont des copies presque conformes de ceux de la basilique de Saint-Côme-et-Damien à Rome (VIe siècle)[132]. Comme à Saint-Côme-et-Damien sur l'arc triomphal, la mosaïque du mur de l'abside de Sainte-Praxède évoque l'Apocalypse, le trône de l'agneau étant flanqué de part et d'autre de couronnes votives, de deux anges et de deux évangélistes figurés métaphoriquement. Pour autant, le choix de remployer le décor de Côme-et-Damien convient bien à une volonté de dévoyer le décor iconoclaste (croix dans l'abside, médaillon au trône dans l'arc précédant l'abside) en l'inscrivant dans un autre contexte, où la Trinité a cédé la place au seul Dieu-homme. Que le décor de Sainte-Praxède soit repris d'un autre monument n'empêche pas qu'il convient parfaitement au but recherché, qui est

---

131 Sainte-Praxède serait le premier exemple d'emploi d'un grand arc pour relier la nef avec un transept et, d'autre part, le terme arc triomphal (*arcus triumphalis*) est employé pour la première fois dans le *Liber Pontificalis* à propos de Sainte-Praxède (*Liber Pontificalis*, II, p. 51 ; cf. Krautheimer 1942, p. 34) : Mauck 1987, p. 827.

132 Krautheimer 1980, p. 126 et p. 347 ; Wisskirchen 1990, p. 51, dessin 3 et pl. ht 3. Le décor de l'abside de Saint-Côme-et-Damien a d'ailleurs également été copié sur ordre de Pascal Ier à Sainte-Cécile : Krautheimer 1980, pp. 126-127 ; Wisskirchen 1990, pl. 11.

d'inverser les valeurs du décor isaurien : le Christ figuré parce qu'incarné prend sous la main de Dieu la place de la croix ; le trône de la Trinité est remplacé par celui de l'agneau de l'Apocalypse et intégré dans une exaltation de l'incarnation, des reliques et des images des saints[133]. Sans compter que l'agneau – Christ nimbé de la base, élément usuel du décor paléochrétien à Saint-Côme-et-Damien, peut à Sainte-Praxède être considéré comme une manifestation de l'indépendance pontificale par rapport à Constantinople : la papauté n'avait pas accepté le concile Quinisexte ou *in Trullo* dont le canon 82 interdisait à l'avenir la représentation du Christ en agneau.

A Sainte-Praxède, l'iconographie de Saint-Côme-et-Damien a la même fonction qu'un remploi littéraire dans un texte homilétique ou polémique : elle était utile à la démonstration, donc elle a été copiée et insérée dans un discours plus large où, dans un autre contexte, elle prend un autre sens. Ainsi une phrase de Basile de Césarée[134], écrite au IVe siècle pour faire comprendre la double nature du Christ, fut-elle utilisée aux VIIIe et IXe siècles, dans tous les textes iconodoules, pour prouver la légitimité de l'icône. Bien entendu, la lecture anti-iconoclaste, et sans doute plus largement anti-impériale, du décor du chœur de Sainte-Praxède n'épuise pas, loin de là, la richesse de ce décor ; mais c'en est un aspect, et qui est loin d'être négligeable[135].

Modèle isaurien et liturgie

L'insistance du « modèle isaurien » sur le chœur et l'eucharistie invite à se tourner vers la liturgie. Il se trouve que le VIIIe siècle est, du point de vue de la liturgie, exceptionnellement riche : l'*Euchologe Barberini*, daté de la seconde moitié du VIIIe siècle, est le premier témoin des liturgies de saint Basile et de saint Chrysostome, dont il n'existe pas de manuscrit plus ancien[136] ; un commentaire détaillé de la liturgie eucharistique, connu sous le titre de *Historia ekklésiastikè kai Mystikè théoria*[137], est écrit au plus tôt au début du VIIIe siècle parce qu'il est attribué au patriarche Germain (715-730), au plus tard au milieu du IXe siècle, puisqu'il est traduit en latin, à la demande de Charles le Chauve, par Anastase le Bibliothécaire durant son séjour constantinopolitain (869-870)[138]. Dans l'*Euchologe Barberini*, la liturgie de saint Basile, presque abandonnée de nos jours, est plus développée que celle de saint Chrysostome. Comme, d'autre part, les citations liturgiques faites dans l'*Historia ecclesiastica*[139] appartiennent au texte de saint Basile, c'est très certainement celle-là qui était régulièrement employée au VIIIe siècle[140].

L'Historia ecclesiastica *attribuée au patriarche Germain*

L'*Historia ekklésiastikè kai mystikè theoria*[141] – qu'un de ses meilleurs connaisseurs propose de traduire par « explication littérale et interprétation spirituelle de l'église[142] » – consiste à la fois en une description de la liturgie eucharistique et en une explication du sens des gestes effectués par le clergé et des paroles prononcées par les célébrants et par les fidèles – appelés « le peuple » – au cours de cette liturgie. La description est l'*historia*, l'explication du sens caché (mystique) conduit à la contemplation de la réalité spirituelle, la *théoria*. Ce texte attribué au patriarche Germain s'inscrit dans une série de textes du même genre, dont le plus célèbre est la Mystagogie de Maxime le Confesseur[143].

Le plan de l'ouvrage est le suivant : d'abord une série de définitions des lieux où se déroule le culte et des objets qui y participent ; puis une explication linéaire, depuis le début jusqu'à la fin de la cérémonie, des différents moments – processions, gestes, hymnes, prières – qui la composent.

Dans la première partie, les lieux et les objets étant connus, leur définition ne porte pas sur la réalité matérielle, mais sur leur signification, les formules les plus employées étant : tel

---

133 Sur ce point voir le rapprochement éclairant fait par Marchita Mauck entre les antiphones du rite de l'ensevelissement (*In Paradisum :* In paradisum deducant te angeli / in tuo adventu suscipiant te martyres / et perducant te in civitatem sanctam hierusalem) et le décor de l'arc triomphal (Mauck 1987, p. 814).

134 « (...) l'honneur rendu à l'image passe au prototype », Basile de Césarée 1968 (voir plus haut, note 25) ; pour le contexte : Auzépy 1988b, repris dans Auzépy 2007.

135 Per Jonas Nordhagen concluait un article à propos de Sainte-Praxède en se demandant si le curieux choix du remploi de l'iconographie de l'agneau trônant n'était pas à mettre en relation avec la reprise de l'iconoclasme : Nordhagen 1976 ; repris dans Nordhagen 1990, XV.

136 *Eucologio Barberini*, pp. 19-21.

137 Le titre original (VIIIe siècle) du commentaire n'est pas connu ; *Historia ekklésiastikè kai Mystikè théoria* est le titre le plus fréquemment donné par les manuscrits à partir de la période mésobyzantine (Bornet 1966, pp. 169-170). Texte grec et traduction anglaise dans : Paul Meyendorff, *St Germanus of Constantinople, On the divine liturgy*, Crestwood (N.Y.), St Vladimir's Seminary Press, 1984, pp. 57-101. C'est ce texte qui est cité ici pour des raisons de commodité. Meyendorff n'a pas fait de nouvelle édition (*ibid.*, p. 11) ; il a repris l'édition faite par Borgia à partir des mss Vatic. gr. 790 (XIVe siècle) et Neap. gr. 63 (XVIe siècle), et mise en regard de la version latine d'Anastase le Bibliothécaire éditée par Pitra et publiée par Mai (Angelo Mai, *Novæ Patrum Bibliothecæ*, t. X, Rome, 1905, II, p. 7 sq.) à partir du Paris. lat. 18556 (Xe s.) : N. Borgia, « La 'ΕΞΗΓΗΣΙΣ' di S. Germano e la versione latina di Anastasio Bibliotecario », *Roma e l'Oriente*, 2, 1911, pp. 144-156, 219-228, 286-296, 347-351 (précisions sur le texte latin : p. 144). Autre édition du texte grec, à partir de quatre manuscrits, deux parisiens (Paris. Gr. 502 et 1259), deux milanais (Ambros. M88 sup. et P261 sup.), de Brightman : Franck E. Brightman, « The *Historia mystagogika* and other Greek commentaries on the Byzantine Liturgy », *The Journal of Theological Studies*, 9, 1908, pp. 248-267, 387-397 (texte pp. 257-267, 387-397).

138 La traduction d'Anastase est connue par deux manuscrits, le Cambrai, Bibl. municip. 711, du IXe siècle, considéré comme très proche de l'original (édition : S. Pétridès, « Traités liturgiques de saint Maxime et de saint Germain traduits par Anastase le Bibliothécaire », *Revue de l'Orient Chrétien* 10, 1905, pp. 289-313, 350-363) et par le Paris. lat. 18556 (Xe s.) (édition : Pitra, reprise par Borgia, cf. note précédente). La version de la traduction d'Anastase contenue dans le manuscrit de Cambrai et éditée par Pétridès est légèrement différente – notamment au moment de l'épiclèse – de celle éditée par Pitra et reprise par Borgia. Dans le manuscrit de Cambrai, le texte traduit par Anastase est précédé d'une lettre du même Anastase à Charles le Chauve où il dit avoir traduit, outre un florilège de la *Mystagogie* de Maxime le Confesseur, un autre texte qui serait, *ut Graeci ferunt*, « aux dires des Grecs », de Germain de Constantinople : Pétridès 1905, pp. 296-297.

139 En raison de la coutume en français, l'œuvre attribuée au patriarche Germain, quand elle apparaît sous une forme abrégée, sera mentionnée sous le titre *Historia ecclesiastica*.

140 Bornert 1966, p. 163.

141 Récapitulation des éditions imprimées : Brightman 1908, p. 249 ; présentation des manuscrits et de la version traduite par Anastase : *ibid.*, pp. 250-257. Présentation très claire de l'histoire du texte, fondée sur Brightman mais considérablement développée grâce à l'examen de tous les manuscrits, dans Bornert 1966, pp. 128-145.

142 *Ibid.*, p. 170. Meyendorff traduit : « Ecclesiastical History and mystical contemplation », Meyendorff 1984, p. 57.

143 Bornert 1966. Brightman a reconnu la parenté entre l'*Historia ecclesiastica* et le *Commentaire liturgique* attribué à Sophrone de Jérusalem (Sophrone de Jérusalem, *Commentarius liturgicus*, PG 87/3, cols. 3981-4002), mais il a établi que le *Commentaire* dépendait d'une des familles de manuscrits de l'*Historia* (Brightman 1908, p. 249 et 254).

objet dans l'église est à la manière de (ἐστὶ κατά, *esti kata*), ou à la place de (ἐστὶ ἀντί, *esti anti*) tel objet mentionné dans la Bible. Par exemple « la sainte table est à la place du (= vaut pour le) lieu où a été déposé le Christ dans le tombeau[144] ». Dans la seconde partie, la suite matérielle des gestes et des paroles est décrite avec précision, mais prend néanmoins moins de place que l'explication de leur signification. Par exemple :

> Le fait, pour l'archevêque, de monter dans le *synthronon*[145] et de faire le signe de croix sur le peuple, c'est le Fils de Dieu quand il a accompli l'économie[146] et que, levant ses mains, il a béni ses saints disciples en leur disant « je vous laisse la paix[147] ». (Jn 14, 27)

L'assimilation du geste liturgique à l'histoire sacrée est ici immédiate : il n'y a plus de « à la manière de » ou « à la place de », « c'est », tout simplement.

L'église, les objets du culte et les différents moments de la liturgie ont des signifiés qui appartiennent simultanément à différents moments de l'histoire sacrée : au temps de la loi, c'est-à-dire au temps des Juifs avant la révélation de la grâce donnée par le Christ ; au temps de la vie du Christ ; au temps de la passion et de la résurrection du Christ. Ainsi, par exemple, la table d'autel vaut, on l'a vu, pour le « lieu où a été déposé le Christ dans le tombeau », mais c'est aussi la table de la Cène et « elle était aussi préfigurée (προτυπόω, *protupoô*) dans la table de la loi sur laquelle descend la manne[148], qui est le Christ[149] »[150]. Le ciborium, ce dais en pierre ou en métal supporté par des colonnes qui surmonte la table d'autel, « vaut pour (ἐστὶ ἀντί) le lieu où le Christ a été crucifié » mais « il correspond (ἐστὶ κατά) aussi à l'arche d'alliance du Seigneur[151] ». La conque de l'abside « correspond à la grotte à Bethléem où est né le Christ, mais elle correspond aussi à la grotte où il fut enterré[152] ». L'ambon[153] « manifeste la forme de la pierre du saint sépulcre », mais « il correspond aussi (ἐστὶ κατά) au prophète qui dit «monte sur la montagne, toi qui annonces la bonne nouvelle, et élève la voix» (Is. 40, 9)[154] ». La double référence à l'Ancien Testament qui préfigure et au Nouveau qui accomplit – la passion et la résurrection occupant presque tout le champ néotestamentaire –, est quasi systématique, l'ordre du texte indiquant cependant la priorité : la mise en relation avec un objet ou une parole vétérotestamentaire est toujours seconde.

Si, dans l'*Historia ecclesiastica*, la liturgie met en scène l'eucharistie en tant que « mémorial de la passion et de la résurrection[155] », elle réfléchit aussi en miroir la liturgie céleste, qu'elle incarne. L'église

[144] Germain, *Historia ecclesiastica*, § 4, Meyendorff 1984p. 58.

[145] *Synthronon* : les gradins circulaires qui bordent l'abside et où se trouve le siège de l'évêque.

[146] « quand il a accompli l'économie », c'est-à-dire quand il s'est incarné.

[147] *Id.*, § 26, *ibid.*, p. 76.

[148] Cf. Ex. 16.

[149] Cf. Jn 6, 51.

[150] Germain, *Historia ecclesiastica*, § 4 ; Meyendorff 1984, p. 58.

[151] *Id.*, § 5, *ibid.*, p. 58.

[152] *Id.*, § 3, *ibid.*, p. 58.

[153] Chaire placée au centre de l'église en dehors du sanctuaire et face à lui.

[154] *Id.*, § 10, *ibid.*, p. 62.

[155] Bornert 1966, p. 176.

est d'emblée conçue comme un « ciel terrestre dans lequel le Dieu céleste habite et se promène[156] ». Le sanctuaire (θυσιαστήριον, *thysiastèrion*), c'est-à-dire le chœur, l'espace réservé au clergé et borné au sol par le chancel[157], outre le fait qu'il « vaut pour » (ἐστὶ ἀντί) le tombeau du Christ,

> vaut pour et porte le nom du sanctuaire céleste et spirituel dans lequel les prêtres terrestres et matériels – qui assistent et adorent Dieu pour toujours, de telle sorte qu'ils doivent être semblables à du feu ardent – sont l'antitype de la hiérarchie spirituelle, de service et de commandement, des immatérielles puissances d'en-haut[158].

L'église, parce qu'elle est la demeure de Dieu, crée la possibilité pour le clergé de devenir l'équivalent terrestre des puissances angéliques[159]. Les hymnes qui rythment le déroulement de la liturgie renforcent cette familiarité entre le clergé et les anges : lors de la l'entrée du clergé et de l'Évangile (petite entrée) qui matérialise l'entrée du Christ sur la scène humaine saluée par les anges, est chanté le *Trisagion*[160] ; lors de la procession des espèces de la communion – pain et vin, appelés les oblats (grande entrée) – éventées par les diacres au moyen de plaques en métal gravées d'images de séraphins (les *rhipidia*), est chanté le *Chéroubikon* qui met en scène l'*adventus* du Christ, escorté par les puissances angéliques et accueilli par la cohorte du clergé en marche à l'image des anges :

> Nous qui sommes de manière mystique l'image des chérubins et qui chantons l'hymne trois fois saint (*Trisagion*) à la vivifiante Trinité, abandonnons tout souci terrestre pour accueillir l'empereur de toutes choses escorté de manière invisible par les ordres angéliques[161].
>
> Commentaire de l'*Historia ecclesiastica* :
>
> L'hymne *chéroubikos* représente, au moyen de la procession des diacres et du dessin des images séraphiques des *rhipidia*, l'entrée de tous les saints et justes allant au devant

[156] Germain, *Historia ecclesiastica*, § 1 ; Meyendorff 1984, p. 56.

[157] Le mot est souvent traduit par « autel » (voir par exemple, Léon Clugnet, *Dictionnaire grec-français des noms liturgiques en usage dans l'Eglise grecque*, Paris, 1895 s.v.), mais ce sens ne convient pas à l'emploi du mot dans l'*Historia ecclesiastica* ni dans l'*Euchologe Barberini*, où il désigne le sanctuaire.

[158] Germain, *Historia ecclesiastica*, § 1, Meyendorff 1984, p. 56.

[159] Voir aussi : « Les *rhipidia* et les diacres rendent visibles (*emphainô*) les séraphins aux six ailes et la ressemblance des chérubins aux yeux multiples car c'est selon (*kata*) l'ordre (*taxis*) céleste, au dessus du monde, véritablement spirituel (*nœros*), que les choses terrestres sont imitées. » *Id.*, § 41, *ibid.*, p. 94 ; de même « les prêtres, à l'imitation (*mimèsis*) des puissances séraphiques, sont enveloppés par des étoles à la manière d'ailes […] ; les diacres, selon le type (*typos*) des puissances angéliques, avec les fines ailes des *ôraria* (bande d'étoffe sur l'épaule du diacre) comme des esprits en service […] » *Id.*, § 16, *ibid.*, p. 66.

[160] « L'hymne trois fois saint (*trisagios*) est ainsi : là-bas les anges dirent «Gloire à Dieu au plus haut des cieux» (Lc 2, 14), mais ici, comme les mages apportant les dons, nous, nous apportons au Christ foi, espoir, amour comme or, encens et myrrhe, poussant le chant des chants : saint (*hagios*) […] » : *Id.*, § 25, *ibid.*, p. 74. D'après les Actes du concile de Constantinople (518) transmis avec les Actes du concile de 536, le *Trisagion* était chanté au début de la liturgie eucharistique à Constantinople dès le premier quart du VIe siècle (Mansi 1759, tome VIII, col. 1066 ; *Acta conciliorum œcumenicorum*, tome III, éd. Eduard Schwartz, Berlin, 1940, p. 76) : Bornert 1966, p. 106, note 3.

[161] Le *Chéroubikon* a, selon Cedrenus (Cedrenus 1838, tome I, pp. 684-685), été inséré dans la liturgie eucharistique à la fin du VIe siècle par l'empereur Justin II (Brightman 1896, p. 532, note 9). Le patriarche Eutychès (552-565) atteste que de son temps le *Chéroubikon* était chanté durant la grande entrée (PG 86, col. 2401 ; Bornert 1966, p. 107, note 7).

des puissances des chérubins et des armées angéliques qui courent de manière invisible devant le grand empereur Christ qui marche vers le sacrifice mystique opéré par des mains matérielles (…)[162].

Selon l'*Historia ecclesiastica*, l'air de l'église lors de la liturgie eucharistique est véritablement saturé d'anges. Par ailleurs, la description du déroulement de la liturgie eucharistique donne un rôle essentiel à l'exaltation de la Trinité, qui ne tient en revanche presque aucune place dans la description des objets et des lieux de l'église. L'interprétation du chant du *Trisagion* lors de la petite entrée est trinitaire : saint le Père, saint le Fils, saint l'Esprit[163]. Quant à l'encensoir,

il montre (δεικνύω, *deiknuô*) l'humanité du Christ, le feu la divinité, et la fumée odorante révèle (μηνύω, *mènuô*) la bonne odeur de l'Esprit saint (…)[164].

L'exaltation de la Trinité est à son comble lors de l'anaphore, c'est-à-dire l'ensemble de prières qui mènent à la transmutation du pain et du vin en corps et sang du Christ, opérée durant la prière de l'épiclèse. Le commentaire de l'*Historia ecclesiastica* est à cet endroit d'une extrême intensité et résume tous les thèmes abordés auparavant. Il mérite d'être traduit, sinon dans sa totalité, du moins dans ses passages les plus marquants :

Voici que le Christ est crucifié, que la vie est enterrée, que la tombe est close, que la pierre est scellée : le prêtre s'avance, il marche avec les puissances angéliques, ne se tenant plus comme sur terre mais comme dans un sanctuaire céleste ; là, devant le sanctuaire du trône de Dieu, il contemple le grand et indéchiffrable et insaisissable mystère de Dieu : il confesse la grâce, proclame la résurrection, scelle la foi de la sainte Trinité […] (Après une évocation des trois jours de la résurrection), le prêtre enseigne au peuple la connaissance trine de Dieu au moyen de la grâce : « La grâce de la sainte et consubstantielle Trinité avec vous tous[165] ». Le peuple confesse et prie et dit : « et avec ton esprit »… […].

Ensuite le prêtre avance avec confiance vers le trône de la gloire de Dieu avec un cœur vrai dans la certitude de la foi, annonçant à Dieu et parlant avec lui non plus au travers d'une nuée comme jadis Moïse dans la tente du témoignage, mais en voyant la gloire de Dieu à visage découvert… […] Le prêtre, se tenant entre les deux chérubins dans le propitiatoire, tête baissée en raison de la gloire éblouissante et de l'éclat de la divinité, voyant intellectuellement (νοερῶς, *noerôs*) l'adoration céleste, est initié à l'illumination de la vivifiante Trinité, au caractère sans commencement ni engendrement de Dieu le Père, au caractère également sans commencement et consubstantiel et engendré du Fils et Verbe, au caractère éternel, identique de nature et dépendant de l'Esprit saint […] [166].

[162] Germain, *Historia ecclesiastica*, § 37 ; Meyendorff 1984, p. 86.

[163] *Id.*, § 25, *ibid.*, p. 74.

[164] *Id.*, § 30, *ibid.*, p. 78.

[165] Brightman (Brightman 1908, p. 256) a attiré l'attention sur le fait que cette phrase, qui occupe la place de l'adaptation de II Cor. 13, 14 dans la liturgie de saint Basile (Brightman 1896, p. 321) ne se retrouve dans aucune liturgie connue.

[166] *Id.*, § 41, *ibid.*, p. 90-92.

On le voit, l'eucharistie est mémorial de la mort et de la résurrection, mais aussi et surtout une manifestation de la Trinité. La transmutation est d'ailleurs opérée, comme le dit l'*Horos* de Hiéreia[167] et comme le confirme la prière de l'épiclèse dans la liturgie de saint Basile[168], par l'opération de l'Esprit saint :

de là, l'Esprit saint, invisiblement présent par la bienveillance du Père et la volonté du Fils, rend manifeste l'énergie divine : par la main du prêtre, il atteste et il signe et il accomplit les saints dons apportés en corps et sang du Christ[169].

L'Esprit saint occupe donc dans l'*Historia ecclesiastica*, comme dans l'*Horos* de Hiéreia[170], une place essentielle, matérialisée dans la liturgie par la fumée de l'encens.

Aucun des thèmes évoqués dans l'*Historia ecclesiastica* n'est nouveau. D'autres commentaires de la liturgie, notamment la Mystagogie de Maxime le Confesseur, avaient expliqué le sens et du rite et du bâtiment où il se déroulait[171]. Mais Maxime, par exemple, passait sous silence l'anaphore[172] qui tient la place centrale, comme on vient de le voir, dans l'*Historia ecclesiastica*. L'agencement des thèmes, le poids accordé à certains d'entre eux, l'introduction même de prières nouvelles, en font une œuvre originale reconnue comme telle par tous ceux qui l'ont étudiée.

L'*Historia ecclesiastica*, un texte isaurien

Or, ce qui fait son originalité correspond à ce qui fait l'originalité de la « religion des iconoclastes » : l'insistance sur l'Ancien Testament, la prééminence de la Trinité, la place centrale de l'eucharistie, le rôle majeur accordé à l'Esprit saint. Les Isauriens fondaient leur lutte contre l'idolâtrie sur une lecture vétérotestamentaire de l'histoire, qui justifiait leur interdit (Ex. 20, 4). L'Ancien Testament était pour eux le socle préfiguratif qui ne pouvait disparaître sans mettre en péril l'économie de l'ensemble chrétien[173]. Leurs adversaires l'avaient si bien compris que, en 843, ils choisirent de fêter la victoire de l'icône le premier dimanche de Carême où avait été fêté jusque-là le prophète Moïse : le Triomphe de l'Orthodoxie prit la place de Moïse dans le cycle des fêtes de l'église de Constantinople[174]. En ce qui concerne la Trinité, la place qu'elle tenait

[167] Cf. *supra*, note 52.

[168] […] σὲ παρακαλοῦμεν, ἅγιε ἁγίων, εὐδοκίᾳ τῆς σῆς ἀγαθότητος ἐλθεῖν τὸ Πνεῦμά σου τὸ πανάγιον ἐφ' ἡμᾶς καὶ ἐπὶ τὰ προκείμενα δῶρα ταῦτα καὶ εὐλογῆσαι καὶ ἁγιάσαι καὶ ἀναδεῖξαι : Brightman 1896, p. 329 (« nous te prions, saint des saints, par la bienveillance de ta bonté, de faire venir ton Esprit très saint sur nous et sur les dons apportés, et de les bénir, de les sanctifier et de les consacrer ») ; sur le sens particulier d'ἀναδείκνυμι, « consacrer », voir Bornert 1966, p. 175, note 1.

[169] Germain, *Historia ecclesiastica*, § 42, Meyendorff 1984, pp. 96-98. Le texte présent dans Meyendorff a été complété par celui édité par Brightman (volonté *du Fils*) : Brightman 1908, p. 395.

[170] L'Esprit saint est cité neuf fois dans l'*Horos* de Hiéreia : *Acta*, Mansi 1759, tome XIII, cols 233C (2 fois), 233D, 240C, 246C (2 fois), 264B, 264C (2 fois).

[171] Bornert 1966, pp. 15-125 ; Meyendorff 1984, pp. 23-39.

[172] Bornert 1966, pp. 107-108.

[173] Voir Auzépy 1992, repris dans Auzépy 2007 (voir en particulier p. 331, note 11).

[174] Mateos 1962, pp. XI-XIII ; Mateos 1963, p. 21.

officiellement (sceaux, en-tête de l'*Ecloga*) sous les Isauriens a été présentée plus haut. Quant à l'eucharistie, on a vu ci-dessus qu'elle occupait dans l'*Horos* de Hiéreia une place centrale.

La proximité de l'*Historia ecclesiastica* avec la « religion des iconoclastes » ne se limite pas à l'identité des thèmes traités. Elle est aussi marquée par le fait que les thèmes et les mots « iconodoules » sont absents de l'*Historia*. Ainsi, le rôle de la Vierge dans l'incarnation, sans être occulté, est à peine mentionné[175] : l'incarnation n'est pas le résultat d'un enfantement, mais d'un engendrement ; elle est quasi exclusivement une relation Père/Fils. Par ailleurs, l'icône n'existe pas dans l'*Historia* : le mot εἰκών (*eikôn*), image, icône, y est employé une seule fois, à propos de l'évangéliste Marc « qui montre l'image ailée de l'Évangile[176] », alors que, par exemple, il est employé onze fois par Maxime le Confesseur dans la Mystagogie[177]. Le mot εἰκών n'est pas employé, mais beaucoup d'autres mots du champ de la représentation le sont. Chaque parole, chaque geste est la contremarque (*ἀντίτυπος*)[178], le signe[179], la préfiguration (*πρότυπος*), l'imitation (*μίμησις*)[180], la manifestation[181] d'une réalité divine qui agit à travers eux. Comme le dit René Bornert dans sa belle et claire analyse de l'*Historia*, « la liturgie est un nouveau mode de l'agir divin[182] ». La liturgie est en effet consubstantielle aux différents plans de la réalité sacrée de sorte qu'il n'est pas besoin d'autre image qu'elle. La liturgie représente en effet le divin dans ses multiples facettes – préfiguration par les prophètes, incarnation et sacrifice du Fils, souveraineté du Père entouré de serviteurs emplumés, énergie opératoire de l'Esprit – de manière beaucoup plus riche qu'une icône.

Enfin, l'*Historia ecclesiastica* est écrite dans un style simple et répond point par point à toutes les interrogations que pouvaient se poser les célébrants. C'est un document pédagogique :

[175] Trois mentions de la Vierge, toujours nommée Θεοτόκος καὶ παρθένος (*Théotokos kai parthénos*), Vierge et mère de Dieu : Germain, *Historia ecclesiastica*, § 24, Meyendorff 1984, p. 74 ; § 30, p. 80 ; § 42, p. 96.

[176] *Id.*, § 32, *ibid.*, p. 82.

[177] Bornert 1966, p. 114, note 6.

[178] « L'église est l'antitype (ἀντιτυπόω, *antitypoô*) de la crucifixion, de la mise au tombeau et de la résurrection du Christ » : Germain, *Historia ecclesiastica*, § 1, Meyendorff 1984, p. 56 ; le clergé dans le sanctuaire est l'antitype (ἀντιτυπόω, *antitypoô*) des puissances angéliques : *Id.*, § 6, *ibid.*, p. 60 ; le sanctuaire est l'antitype (ἀντίτυπος, *antitypos*) du Saint-Sépulcre : *Id.*, § 37, *ibid.*, p. 86.

[179] « Les diacres, selon le type (τύπος, *typos*) des puissances angéliques », vaquent à leur service : *Id.*, § 16, *ibid.*, p. 66. Par ailleurs, le verbe σημαίνω, signifier, est employé sept fois : *Id.*, § 6, *ibid.*, p. 60 ; § 12, p. 64 ; § 21, p. 70 ; § 25, p. 74 ; § 27, p. 75 ; § 34, p. 82 ; § 41, p. 94.

[180] « Les prêtres, à l'imitation (μίμησις, *mimèsis*) des puissances séraphiques, sont enveloppés par des étoles à la manière d'ailes » Germain, *Historia ecclesiastica*, § 16, Meyendorff 1984, p. 66 ; le pain et le calice sont à l'imitation de la Cène : *Id.*, § 22, *ibid.*, p. 70 ; la grande entrée, procession du clergé portant l'Évangile, est à l'imitation (μίμησις, *mimèsis*) de Joseph et Nicodème portant le corps du Christ jusqu'au tombeau : *Id.*, § 37, *ibid.*, p. 86.

[181] Le verbe ἐμφαίνω (*emphainô*), rendre manifeste, rendre visible est employé plusieurs fois : les *rhipidia* et les diacres rendent manifestes les chérubins et les séraphins (*Id.*, § 42, *ibid.*, p. 94) ; l'ambon rend manifeste la forme de la pierre du saint sépulcre (*Id.*, § 10, *ibid.*, p. 62) ; le pain de l'offrande rend manifeste la surabondante bonté de Dieu qui a fait le Fils de Dieu devenir homme (*Id.*, § 20, *ibid.*, p. 70) ; la grande entrée rend manifeste l'entrée du Christ dans ce monde (*Id.*, § 24, *ibid.*, p. 72) ; la préparation des offrandes (προσκομιδή, *proskomidè*) à côté du sanctuaire rend manifeste le lieu du crâne d'Adam, proche du lieu de la crucifixion (*Id.*, § 36, *ibid.*, p. 84).

[182] Bornert 1966, p. 172.

elle se présente comme une suite de courts paragraphes ayant un thème unique sous un titre simple, sur le modèle des questions/réponses[183]. En quelque sorte, elle est l'équivalent, dans le domaine liturgique, de l'*Ecloga* dans le domaine juridique[184], et sa simplicité – comme celle de l'*Ecloga* – explique sans doute qu'elle ait eu un succès aussi long et aussi international que le code juridique isaurien, comme l'attestent le nombre et la qualité de ses manuscrits.

La seule originalité de l'*Historia* par rapport aux thèmes habituels de la « religion des iconoclastes » est l'omniprésence des anges. Pour autant celle-ci est moins surprenante qu'il n'y paraît : dans la mesure où les Isauriens ont mené une politique hostile non pas aux saints, mais au culte des saints, où ils ont promu une figure de saint qui s'impose non par les miracles mais par les œuvres, il est assez logique qu'ils aient favorisé les concurrents des saints dans le rôle d'intercesseurs auprès de Dieu, à savoir les anges[185]. Cette prééminence des anges est-elle due à l'influence de Denys l'Aréopagite ? Difficile de le dire, même si on sait que l'empereur iconoclaste Michel II offrit à Louis le Pieux en 827 un manuscrit des œuvres complètes du Pseudo-Denys[186].

Si l'*Historia ecclesiastica* est un texte isaurien, l'attribution à Germain devient problématique. Elle n'est pas très assurée, il faut dire. Les manuscrits qui attribuent l'œuvre à Germain et lui donnent le titre d'*Historia ekklésiastikè kai mystikè théoria* ne sont pas, en effet, antérieurs au XIIIe siècle et contiennent une version longue[187]. Les manuscrits qui portent le texte reconnu par Bornert, après Brightman, comme le plus proche de l'original lui donnent Basile de Césarée pour auteur et le titre d'*Historia mystagôgikè ekklésiastikè*[188]. Mais Anastase le Bibliothécaire considère, quoique avec quelque réserve, que Germain est l'auteur[189], et, après comparaison du texte de l'*Historia* avec celle des œuvres de Germain, René Bornert en conclut que l'attribution à Germain est vraisemblable[190].

Deux possibilités, donc : ou bien l'*Historia ecclesiastica* est véritablement de Germain, ce qui implique qu'il ait été un moment un idéologue iconoclaste ou bien c'est un texte isaurien qui a été attribué à Germain a posteriori, en raison de sa renommée d'iconodoule convaincu. La carrière de Germain ne rend pas impossible la première hypothèse. Germain a en effet

[183] Par exemple § 1 : « Qu'est-ce que l'église ? » « L'église est le temple de Dieu (...) ». Dans la version latine, les titres ont été regroupés dans une table des matières préliminaire (Pétridès, pp. 10-12) ; dans l'édition de Brightman (Brightman 1908), ils ont été édités en tête de chaque paragraphe. En revanche, ils sont absents du texte de Meyendorff qui reprend celui de Borgia : Borgia, ayant aligné le texte grec sur la traduction d'Anastase, n'a pas reporté dans le corps du texte les titres de chapitre (voir note 128).

[184] *Ecloga* 1983, pp. 1-27.

[185] Auzépy 1992 ; Auzépy 1995, pp. 41-42.

[186] Irigoin 1997, p. 20. Sur l'ambiguïté, durant la querelle des images, de l'influence du Pseudo-Denys, qui peut être détectée dans un camp comme dans l'autre : Louth 1997.

[187] Brightman 1908, pp. 253-254 ; Bornert 1966, pp. 144-145.

[188] Brightman 1908, pp. 252-253 ; Bornert 1966, pp. 142-144.

[189] « alia quæ hinc reverendæ memoriæ Germanus, *ut Graeci ferunt*, [...] sensit » : Anastase le bibliothécaire, *Lettre à Charles le Chauve*, Pétridès 1905, p. 9 ; « Item capitulæ historiæ mysticæ, *ut fertur*, Germani episcopi constantinopolitani » : Anastase le bibliothécaire, *Traduction des commentaires de Maxime et de Germain*, *ibid.*, p. 10.

[190] Bornert 1966, pp. 150-160.

démissionné du patriarcat au *silention* des Dix-Neuf Lits le 7 janvier 730 pour ne pas cautionner la nouvelle politique iconoclaste de Léon III. Mais, d'après la *Chronique* de Théophane, Léon III le considérait comme un comploteur, ce qui suggère d'autres raisons que l'iconodoulie à sa démission[191]. Par ailleurs, les évêques iconoclastes de *Hiéreia* l'ont anathématisé comme δίγνωμος (*dignômos*), duplice[192], ce qui implique qu'il a dû un moment sinon être un bon iconoclaste, du moins se rallier aux vues impériales ; d'ailleurs, dans sa *Lettre à Thomas de Claudiopolis* lue au concile iconodoule de Nicée II (787), Germain évoque un décor, iconique mais d'inspiration iconoclaste, élevé par Léon III, qualifié « d'empereur parfaitement pieux et ami du Christ », aux portes du palais ; il s'agissait de prophètes et d'apôtres entourés d'inscriptions et montrant une croix[193]. Il n'est donc pas impossible qu'il soit l'auteur de l'*Historia ecclesiastica*, tout iconoclaste qu'elle soit. Mais ce peut aussi être un texte isaurien mis après 787 sous son nom et son autorité. Germain qui était, sous les Isauriens, le seul patriarche convenable aux yeux des iconodoules – bien qu'il eût accepté le monothélisme sous l'empereur Philippikos en 712[194] –, a par exemple servi de caution iconodoule à Étienne le Jeune dans la Vie qu'en écrit en 807 ou 809 un diacre de Sainte-Sophie[195]. Il est impossible, sans aller beaucoup plus loin dans l'analyse de tous les textes de Germain, de choisir entre ces deux hypothèses, mais cela n'enlève rien au fait que l'*Historia ecclesiastica* a tous les traits d'un texte iconoclaste ; et d'un texte iconoclaste qui correspond point par point au décor de la Koimèsis de Nicée.

Historia ecclesiastica et Koimèsis de Nicée

La Koimèsis matérialise le discours de l'*Historia ecclesiastica* : elle en est la traduction architecturale et iconographique. L'espace sacré du sanctuaire où a lieu la transmutation eucharistique porte un décor qui suit en tout point la description de l'*Historia*. La focalisation du décor sur l'eucharistie correspond à l'orientation générale de l'*Historia*. Dans le détail, la croix dans l'abside de la Koimèsis matérialise son interprétation du sanctuaire, de l'abside et de la table d'autel, comme les lieux de la mort et de la résurrection du Christ[196]. Rappelons le début du commentaire de l'anaphore : « Voici que le Christ est crucifié, que la vie est enterrée, que la tombe est close, que la pierre est scellée : le prêtre s'avance (…) ». L'insistance sur la Trinité, dans le médaillon de l'arc (le trône, le livre et la croix, la colombe et les rais de lumière) et dans l'abside (les trois rais de lumière tombant du ciel), traduit le rôle essentiel donné à la Trinité par l'*Historia* au moment crucial de l'opération eucharistique : c'est parce qu'il est admis à « l'illumination de la vivifiante Trinité » que le prêtre peut prier Dieu d'envoyer son Esprit opérer par ses mains humaines le mémorial du sacrifice du Fils[197].

[191] Théophane, *Chronographie*, p. 408-409 ; trad. angl. Mango/Scott, p. 565.

[192] *Actes*, Mansi 1759, tome XIII, col. 356.

[193] *Ibid.*, col. 124-125 (même texte dans PG 98, col. 185 A).

[194] Théophane, *Chronographie*, p. 382 ; trad. angl. Mango/Scott, p. 532 ; Nicéphore, *Histoire brève*, § 46, éd. et trad. C. Mango, Nikephoros, Patriarch of Constantinople. Short History.

[195] Auzépy 1999, pp. 289-300.

[196] Voir plus haut, pp. 32-33.

[197] Voir *supra*, p. 33 et note 168.

Cette opération se fait, on l'a vu, dans une atmosphère saturée d'anges. A la Koimèsis, les anges sont représentés de part et d'autre de l'autel, et donc du prêtre, qu'ils accompagnent, comme dans l'*Historia*, durant la montée vers la rencontre avec Dieu et avec la Trinité qu'est l'anaphore. Leur présence sur les murs rend aussi manifeste le fait, répété dans l'*Historia*, que le clergé qui officie dans l'église est l'antitype des serviteurs célestes de Dieu[198]. Les anges des murs dupliquent le clergé, en quelque sorte. Mais leur présence répond aussi à une réalité liturgique. Les labarums ornés du *Trisagion* que portent les anges de la Koimèsis sont en effet une allusion au chant, lors de la petite entrée, du *Trisagion* – dont l'*Historia* est le premier document à attester l'emploi régulier dans la liturgie eucharistique –, la petite entrée étant expliquée dans l'*Historia* comme une réminiscence de l'arrivée des rois mages quand les anges chantent « Gloire au plus haut des cieux[199] ». Que les anges de la Koimèsis, avec leur labarum, font précisément allusion au *Trisagion* de la petite entrée est confirmé par le fait que l'*Historia*, dans son commentaire de la petite entrée, cite Heb. 1, 16 (προσκυνησάτωσαν αὐτῷ πάντες ἄγγελοι θ(εο)ῦ, « que tous les anges de Dieu se prosternent devant lui »), c'est-à-dire le texte même de l'inscription qui se trouve sous les pieds des anges à la Koimèsis[200].

Ce n'est pas le seul exemple d'emploi parallèle de citations scripturaires entre la Koimèsis et l'*Historia*. La station assise du prêtre dans le *synthronon* après le chant du *Trisagion* est par exemple ainsi expliquée dans l'*Historia*[201] : elle correspond au moment où le Christ a fait monter la nature humaine qu'il avait endossée « au-dessus de toute domination, de toute autorité, de toute puissance » (Ephes. 1, 20-21)[202] des puissances célestes jusqu'à Dieu le Père qui le fait asseoir « à la droite du trône de sa splendeur ». A la Koimèsis, c'est le même texte qui donne leur nom aux anges, qui se trouvent effectivement sous le trône de Dieu figuré au sommet de l'arc dont ils occupent la base.

Mais le rapprochement le plus significatif du point de vue de la liturgie concerne le Psaume 109, 3, inscrit dans la Koimèsis le long du ciel entourant la main de Dieu, au travers des trois rais de lumière : ἐκ γαστρὸς πρὸ ἑωσφόρου [ἐξεγέννησά] γεγέννηκά σε « depuis la matrice avant l'étoile du jour je t'ai engendré ». Dans l'*Historia*, juste avant l'épiclèse qui opère la transmutation eucharistique[203], le prêtre rappelle les étapes de l'incarnation, de la passion, de la résurrection et de l'ascension du Christ et annonce sa seconde parousie[204]. Puis, sans transition et sans citer les paroles du Christ lors de la Cène qui fondent l'institution

[198] Cf. *supra*, note 178.

[199] Cf. *supra*, note 159 ; l'*Historia* donne par ailleurs une interprétation trinitaire au *Trisagion* (cf. *supra*, p. 31 et note 160). La présence des anges dans la liturgie est redoublée lors de la grande entrée avec le chant du *Chéroubikon* (*supra*, pp. 31-32 et note 161).

[200] Dans l'*Historia*, l'entrée du clergé et de l'évangile (petite entrée) est considérée comme « représentant l'entrée du Christ dans ce monde », et « comme le dit l'apôtre : 'quand Dieu fait entrer le premier-né dans l'œcoumène, il dit que tous ses anges se prosternent devant lui' » Heb. 1, 6 : Germain, *Historia ecclesiastica*, § 24, Meyendorff 1984, pp. 72-74.

[201] *Id.*, § 27, *ibid.*, pp. 76-78.

[202] Cf. *supra*, p. 22 et n. 115.

[203] Cf. *supra*, pp. 32-33 et notes 168 et 169 (epiclèse).

[204] Dans la liturgie de saint Basile : Brightman 1896, pp. 326-327 ; dans l'*Historia* : Germain, *Historia ecclesiastica*, § 41, Meyendorff 1984, p. 96.

eucharistique et que prononce effectivement le prêtre à ce moment de la liturgie[205], l'*Historia* glose le Ps. 109, 3 :

> Le prêtre rappelle à Dieu le Père les étapes de l'incarnation du Christ jusqu'à la parousie, puis « il dévoile le fait que Dieu inengendré – c'est-à-dire Dieu le Père – est une matrice, une matrice qui a engendré le Fils avant l'étoile du jour et avant les siècles, comme il le dit : «depuis la matrice avant l'étoile du jour je t'ai engendré» (Ps. 109, 3) ; et c'est à Lui que le prêtre demande d'accomplir à nouveau le mystère de Son Fils et que celui-ci soit engendré, c'est-à-dire que le pain et le vin soient transmutés (μεταποιέω, metapoieô) en corps et sang du Christ et Dieu lui-même ; et sera rempli le «Moi, aujourd'hui, je t'engendre» (Ps. 2, 7)[206] ».

A la suite, la phrase commentant l'épiclèse et donnant à l'Esprit saint le rôle moteur dans l'opération eucharistique, citée plus haut :

> de là, l'Esprit saint, invisiblement présent par la bienveillance du Père et la volonté du Fils, rend manifeste l'énergie divine : par la main du prêtre, il atteste et il signe et il accomplit les saints dons apportés en corps et sang du Christ[207].

Dans l'*Historia ecclesiastica*, la transmutation du pain et du vin en corps et sang du Christ est donc considérée comme l'accomplissement du Psaume 109, 3, c'est-à-dire comme un engendrement du Fils par le Père renouvelé avec la participation de l'Esprit chaque fois que la liturgie eucharistique est célébrée. Cette interprétation trinitaire de l'opération eucharistique à partir de l'exégèse du Psaume 109, 3 constitue une particularité de l'*Historia*, qui ne plaide pas forcément en faveur de son attribution à Germain[208]. L'adéquation du décor de la Koimèsis avec le commentaire liturgique de l'*Historia ecclesiastica* est en tout

[205] Liturgies de saint Basile et de saint Chrysostome : Brightman 1896, p. 328. Ce sont ces paroles qui opèrent chez les Latins la transsubstantiation, alors que chez les Orientaux, elle est opérée un peu plus tard grâce à l'intervention de l'Esprit saint au moment de l'épiclèse : M. Jugie, « L'épiclèse et le mot antitype de la messe de saint Basile », *Echos d'Orient*, 9, 1906, pp. 193-198.

[206] Germain, *Historia ecclesiastica*, § 41, Meyendorff 1984, p. 96. Ce passage est présent dans la version de la traduction latine d'Anastase le bibliothécaire contenue dans le Paris. lat. 18556, éditée par Pitra et reprise par Borgia (voir note 137), mais absent de la version de cette traduction contenue dans le manuscrit de Cambrai et éditée par Pétridès (voir note 138); dans les manuscrits grecs édités par Brightman, ce passage se trouve en note marginale (Brightman 1908, p. 395 et p. 257).

[207] Voir note 170.

[208] Dans sa première *Homélie sur la Dormition* 8010 ; PG 98, cols. 341-347), le patriarche Germain glose longuement le Ps. 109, 3, accompagné du Ps. 2, 7, « Moi, aujourd'hui, je t'engendre » (le rapprochement a été signalé par Bornert 1966, p. 159 ; il est longuement développé par Barber 1991, pp. 53-54). Les deux versets sont expliqués comme s'appliquant à l'incarnation, à la Vierge, à sa matrice et à sa grossesse, le Ps. 109, 3 montrant que l'incarnation était prévue depuis toujours. Une interprétation, donc, totalement différente de celle de l'*Historia*. De deux choses l'une : ou bien Germain est l'auteur de l'*Historia*, auquel cas il a écrit deux textes contradictoires, ce qui suppose de sa part un changement de cap radical ; ou bien il ne l'est pas et l'*Historia* est à mettre au compte d'un auteur isaurien inconnu de nous. Mais on ne peut pas, me semble-t-il, tirer argument du fait que le Ps. 109, 3 est glosé dans les deux textes pour les attribuer tous deux au même auteur, Germain, comme le font Bornert et Barber. On peut juste tirer la conclusion que, dans la première moitié du VIIIe siècle, le Ps. 109, 3 agitait les esprits.

cas parfaite. La voix de Dieu, figurée par l'inscription et prononçant « depuis la matrice avant l'étoile du jour je t'ai engendré » [Ps. 109, 3] assure le célébrant que Dieu le Père, au moment de l'épiclèse, engendre à nouveau son Fils ce qui donne à l'Esprit l'énergie d'opérer la transmutation par ses mains. Sous l'inscription, la croix du Fils dans l'abside confirme la constance de l'engendrement[209]. Contrairement à ce qui a été un peu hâtivement affirmé, le verset 3 du Psaume 109, bien qu'il puisse également convenir à l'incarnation et à la Vierge – ce qui explique qu'il n'ait pas été effacé après la victoire des iconodoules quand la croix fut remplacée par une Vierge[210] –, s'applique dans le décor original iconoclaste de la Koimèsis au processus trinitaire de l'eucharistie.

La relation entre le décor de la Koimèsis et l'interprétation de la liturgie eucharistique contenue dans l'*Historia ecclesiastica* est, on le voit, extrêmement étroite. Le décor du chœur de la Koimèsis est l'exacte transcription iconographique de ce que l'*Historia ecclesiastica* dit être l'état du prêtre au moment d'aborder le mystère eucharistique :

> Le prêtre, se tenant entre les deux chérubins dans le propitiatoire, tête baissée en raison de la gloire éblouissante et de l'éclat de la divinité, voyant intellectuellement (νοερῶς, *noerôs*) l'adoration céleste, est initié à l'illumination de la vivifiante Trinité, au caractère sans commencement ni engendrement de Dieu le Père, au caractère également sans commencement et consubstantiel et engendré du Fils et Verbe, au caractère éternel, identique de nature et dépendant de l'Esprit saint (...)[211].

On ne peut douter que le décor comme la liturgie qui le fonde appartiennent à une même époque et à une même conception de la religion chrétienne, celles de la dynastie isaurienne. Une conception d'une grande cohérence par rapport à laquelle se sont positionnés tant la papauté que les Carolingiens.

Conclusion

Ce long parcours, entrepris à partir du décor d'une église disparue, a fait ressortir l'existence, à l'époque des Isauriens iconoclastes, d'un modèle architectural et iconographique cohérent, centré sur l'eucharistie et la Trinité. La place centrale accordée par les Isauriens à l'eucharistie les a conduits à donner au sanctuaire, lieu où le clergé procède à l'opération eucharistique, un espace clairement individualisé : c'est l'espace recouvert par l'abside et par l'arc large qui la précède, sous lequel est placé l'autel. Le décor du sanctuaire est à la fois somptueux : ce sont des mosaïques à fond d'or[212], et dépouillé : croix monumentale à l'abside et, dans l'arc qui la

[209] Il n'est d'ailleurs pas impossible que la main de Dieu – dont la réfection est évidente – ait été ajoutée en même temps que la croix était remplacée par la Vierge : le ciel, d'où partent les trois rais de lumière, entouré par l'inscription, suffisait à signifier Dieu le Père et la Trinité.

[210] La victoire des iconodoules : une victoire de l'enfantement (de la mère) sur l'engendrement (du père)?

[211] Germain, *Historia ecclesiastica*, § 41, Meyendorff 1984, pp. 90-92.

[212] Deux des trois églises iconoclastes ont la particularité que des tessères d'argent sont mêlées aux tessères d'or (pour Sainte-Irène, George 1912, p. 47 ; pour Sainte-Sophie de Thessalonique, Cormack 1980-1981, p. 203).

précède, un décor aniconique représentant la Trinité (croix radiée dans un médaillon étoilé évoquant le ciel à Thessalonique ; trône, livre, croix et colombe à Nicée). L'incarnation n'est pas niée, évidemment, mais elle est écartée au profit de la relation entre le Père et le Fils et au profit de la présence de l'Esprit saint. Dans un cas au moins, à la Koimèsis de Nicée, ce modèle aniconique s'accompagne de représentations d'anges, qui le font changer de statut au regard de l'image. A première vue, la présence d'anges dans un décor iconoclaste paraît impossible, mais l'*Historia ecclesiastica* fait comprendre que les anges étaient pour les Isauriens des acteurs incontournables de la liturgie eucharistique. Il nous faut donc admettre que jusqu'au concile iconoclaste de 754 au moins, des anges pouvaient faire partie d'un décor iconoclaste. A titre de confirmation on peut mentionner, en Occident, la célèbre mosaïque presque contemporaine, d'inspiration iconoclaste, que Théodulf, évêque d'Orléans, fit placer dans l'abside de Germigny-des-Prés, et qui représente l'arche d'alliance surmontée par les deux chérubins et montrée du doigt par deux anges debout de taille colossale[213].

Le modèle iconoclaste est certainement plus cohérent encore car les trois églises iconoclastes, Dormition, Sainte-Sophie de Thessalonique et Sainte-Irène, qui ont une coupole centrale et sont appelées par les anglo-saxons les *cross-domed churches*, présentent une nouveauté architecturale qui devint par la suite une caractéristique des églises dans l'empire et plus tard dans tout le monde orthodoxe : la présence, de part et d'autre, de l'abside de deux pièces ouvrant sur l'autel et sur les bas-côtés, la *prothèsis* et le *diakonikon*, destinés à garder la première les oblats et le second l'évangile[214]. Cette originalité est certainement à mettre en relation avec les nouveautés liturgiques présentes dans l'*Historia ecclesiastica*, qui concernent la préparation des oblats[215]. Ce n'est pas le lieu, dans un article à propos de l'aniconisme déjà trop enclin aux digressions, de développer ce point qui demande une étude liturgique approfondie[216]. Néanmoins on a pu voir que l'aniconisme dans l'empire byzantin, sous le règne des Isauriens et à leur inspiration, n'était pas le fruit d'une décision irréfléchie et brutale, comme le disent leurs adversaires, mais au contraire d'un système théologique cohérent et pensé. Ce système s'appuyait sur une longue tradition tant scripturaire que patristique et iconographique.

La voie aniconique ouverte par les Isauriens a été sans lendemain : dès 843, les murs des églises de l'empire se sont couverts de représentations humaines. La Vierge, symbole de l'incarnation et donc preuve vivante de l'humanité et de la visibilité du Christ, a délogé la croix dans l'abside. La Trinité et l'Esprit saint se sont effacés derrière la représentation d'un événement néotestamentaire, la Pentecôte. Le Christ a pris la place du Père à la coupole, les images diégétiques de la vie du Christ ont occupé la nef. Dans le même temps, les

[213] Sur cette mosaïque, datée de 806, et son inspirateur, Théodulf, qui fut un ou le rédacteur des *Libri carolini* : Heitz 1987, surtout p. 239.

[214] Krautheimer 1986, pp. 285-300.

[215] Dans l'*Historia ecclesiastica*, une attention particulière et nouvelle est portée à la préparation du pain et du vin destinés à la transmutation, ce qui est cohérent avec la place centrale qu'y occupe l'eucharistie : apparition d'une prière nouvelle de *prothèsis*, d'antiphones rappelant la préfiguration par les prophètes, de l'encensement des oblats : Bornert 1966, pp. 161-165. Comme ces prières se retrouvent dans la liturgie de saint Basile, il n'est pas exclu penser que celle-ci représente la strate iconoclaste de la liturgie eucharistique, mais « cela est une autre histoire ».

[216] Je me réserve de la mener plus tard.

« iconoclastes » étaient transformés par leurs adversaires vainqueurs en hérétiques bons à jeter au feu, et les Isauriens en fous furieux incapables d'une décision saine. Ce jugement, mis en place par le patriarcat de Constantinople pour conforter le pouvoir de l'Église face au pouvoir impérial, a perduré au point qu'il a empêché les historiens de penser que la période isaurienne pouvait avoir produit un modèle cohérent tant liturgique qu'architectural ou iconographique.

Cependant, si l'image l'a emporté, le modèle iconoclaste n'a pas pour autant disparu : le modèle architectural – le chœur avec l'abside et l'arc surmontant l'autel, les deux absidioles des pastophories flanquant l'abside – a été conservé, et il a même été renforcé avec l'apparition de l'iconostase. L'interprétation isaurienne de la liturgie eucharistique n'a pas été abandonnée : l'*Historia ecclesiastica* est restée un texte fondamental de l'Église de Constantinople, à cause de son attribution, réelle ou supposée, à Germain. La continuité existe donc, même si elle n'est pas reconnue comme telle. De même que l'aniconisme isaurien n'est pas né de rien, de même sa disparition ne signifie pas que le système qui le fondait soit aboli : il continue sous d'autres noms.

Imitatio diabolica : démons et image[1]

Philippe Borgeaud

Il y a une nécessité, pour ne pas dire un bonheur, de la transgression. On le sait depuis toujours. Les interdits sont faits pour être transgressés. On ne s'étonnera donc pas d'apprendre que c'est d'une telle nécessité de la transgression qu'est né le culte des images (l'idolâtrie), si l'on en croit un grand penseur chrétien qui fut aussi professeur de rhétorique latine et précepteur dans la famille impériale au début du IVe siècle.

Selon Lactance, qui connaît bien les récits bibliques et apocryphes, les démons (avant de devenir des inventeurs d'images) tirent leur origine des anges envoyés sur terre par Dieu. Dieu leur avait précisément interdit, dit-il, de faire ce qu'Il savait qu'ils feraient (*scilicet id eos facere prohibuit quod sciebat esse facturos*, *Inst. div.* II, 14, 1). La transgression est donc programmée[2]. Les anges couchent avec les femmes des hommes, comme on s'y attend quand on a lu la *Genèse*, *Hénoch*, et le livre des *Jubilés*[3]. Les anges, sur terre, sont ainsi « souillés et détournés » par Satan (le Serpent), qui est déjà sur place depuis belle lurette (on est, chez Lactance, dans une version fortement dualiste, opposant les ténèbres à la lumière, dès la création du monde).

Les anges souillés et détournés deviennent les démons terrestres, à savoir des agents, des satellites et serviteurs du Diable, tandis que leur descendance (les enfants qu'ils engendrent) deviennent les démons célestes, aériens. Les uns comme les autres, terrestres comme aériens, tous ces démons, chacun dans sa catégorie, chacun dans sa classe, ont des pouvoirs bien réels. Agissant par tromperie, virtuoses en illusions, « en prestiges aveuglants » (*praestigiis obcæcantibus*, II, 14, 10), ils rendent les humains incapables de voir ce qui est, les persuadant de voir ce qui n'est pas.

---

[1] Ce texte est un résumé de ma conférence, reprenant les points essentiels. On y retrouve aussi certains éléments développés dans Philippe Borgeaud, « Silent Entrails · The Devil, his Demons, and Christian Theories Regarding Ancient Religions », *History of Religions*, 50, 2010, pp. 80-95.

[2] Selon un processus attesté depuis longtemps, notamment dans la *Théogonie* d'Hésiode, où Zeus n'est pas dupe de Prométhée, mais laisse faire ce qui correspond à son plan.

[3] Voir *Genesis* 6, 1-4 ; *Henoch* VI-XI *Jubilees*, V, 1-11. Pour le dossier, voir Barbu/Rendu 2009 et http://www.qro.unisi.it/frontend/node/58 (consulté le 15.02.2011).

Dualisme mis à part, le lecteur des Grecs que je suis, très ignorant du christianisme, pour ne rien dire de Byzance, reconnaît ici un pouvoir très proche de celui de la *manía* (μανία, « possession ») dionysiaque. Cela m'a incité à aller regarder de plus près, quitte à prendre quelques risques, inhérents à toute excursion en terre étrangère.

Lactance se fait historien des religions, comme l'a bien vu naguère Jean-Claude Fredouille[4]. Il explique en effet comment ces démons ont inventé toutes sortes de techniques divinatoires, comme l'astrologie, l'haruspicine, l'art augural, et la nécromancie. Ils ont aussi inventé la magie. Et surtout, et c'est là où je voulais en venir : « Ce sont eux qui ont enseigné l'art de faire des images et des statues » (II, 16, 3), des images et des statues dans lesquelles ils vont se glisser, comme ils se glissent dans le corps des possédés. Les démons sont ainsi à l'origine des cultes polythéistes. Ils ont suggéré de dresser des images des rois défunts, images façonnées et ornées de manière extrêmement belle, images d'humains divinisés, qu'ils investissent, allant jusqu'à s'attribuer les noms de leurs modèles. Ces usurpateurs ont ainsi élaboré et mis en scène la personne divine, un « masque » (une *persona*) sous lequel ils se glissent, dans lequel ils s'insinuent pour agir avec efficacité, « en semant et mêlant le faux avec le vrai » (*serunt ac miscent falsa cum veris*, II, 16, 5). En inventant ainsi l'idolâtrie et les rites qui lui sont liés, ils deviennent du même coup la source des fictions polythéistes ; ils fabriquent, ils façonnent, « ils forgent » (*finxerunt*, II, 16, 5-8) un panthéon irréel mais puissant, organisé sur le modèle impérial, dirigé par un dieu père, Jupiter *rector universi* (« directeur de l'univers »).

Le tableau dressé par Lactance montre que si le rapport entre Dieu et les démons (dans le mouvement qui conduit de Dieu vers les démons) est un rapport de répulsion, signifié par la peur que les démons ont de la Croix, qui les chasse comme un coup de fouet, le rapport entre les démons et Dieu (dans le mouvement qui pousse les démons à imiter Dieu), est au contraire un rapport de séduction et de tromperie. Les démons sont capables de s'infiltrer entre la cause et l'effet, de s'interposer entre le vouloir divin et le résultat de ce vouloir. Leur faculté d'illusion les rend capables de contraindre les humains à inventer des images de culte. Ce travail de sape, et de mauvaise interprétation, débouche sur l'invention du polythéisme, de l'idolâtrie et des rites païens.

Si l'on voulait, à titre d'exercice théorique, tenter de situer la position de Lactance sur l'horizon des vieilles spéculations du judaïsme hellénistique[5], on dirait qu'il privilégie la thèse du larcin plutôt que celle du plagiat. Mais il n'en demeure pas moins qu'il élabore une théorie générale du paganisme qui prend place à côté d'autres théories chrétiennes du paganisme, qui, elles aussi, donnent la part d'honneur non pas à la répulsion, mais à la séduction, voire à l'imitation. L'*imitatio diabolica* fait de la religion de l'autre une invention du diable, certes, mais une invention qui ressemble à s'y méprendre à la vérité, une vérité

[4] Jean-Claude Fredouille, « Lactance historien des religions », dans Jacques Fontaine et Michel Perrin (éds), Lactance et son temps · Recherches actuelles · Actes du 4e colloque d'études historiques et patristiques, Chantilly, 21-23 septembre 1976, Paris 1978, pp. 237-249.

[5] Je fais ici allusion aux théories des penseurs juifs affirmant l'antériorité de Moïse par rapport à Homère (la dépendance d'Homère par rapport à Moïse) ; voir Arthur J. Droge, *Homer or Moses ? Early Christian Interpretations of the History of Culture*, Tübingen 1989 et Daniel Ridings, *The Attic Moses · The Dependency Theme in Some Early Christian Writers*, Göteborg 1995.

divine que le diable connaît, puisqu'il fut un ange, ayant participé au conseil des anges présidé par Dieu, avant d'avoir chuté.

Selon une légende médiévale bulgare[6], « Lorsque Dieu créa le ciel et la terre et qu'il vit son ombre sur l'eau, il dit : « Avance, frère, pour être près de moi ». Il [l'ombre] avança comme un homme et dieu l'appela Samaël [un nom fameux du Diable] ». Il s'agit vraisemblablement d'une variante un peu marginale, pour ne pas dire aberrante, relevant d'un cycle de légendes analysées dans les années cinquante du siècle passé par Mircea Éliade dans un article intitulé « Le diable et le Bon Dieu ». Cet article traitait d'un ensemble de récits balkaniques faisant intervenir le diable comme complice, comme auxiliaire fripon de Dieu, au moment de la création de la terre à partir d'une petite motte de boue qu'il faut aller chercher au fond de l'eau (c'est le fameux motif du plongeon cosmogonique)[7]. Éliade signalait aussi une version finnoise : « Avant la Création du monde, Dieu se trouvait sur une colonne d'or au milieu de la mer. Apercevant son image dans l'eau, il cria : « Lève-toi ! » L'image était le Diable ».

Le regard de Dieu en direction de sa propre image reflétée dans l'eau rappelle une vieille conception gnostique de la chute dans la matière, telle que la décrit le traité hermétique du *Poimandrès*[8] : dans ce traité le *Nous*, Père de tous les êtres, avait enfanté l'Homme (un Humain, un *ánthrōpos* (ἄνθρωπος) d'avant la chute) égal à Lui-même, une image de Lui dont il tomba amoureux. Cet Humain désire à son tour faire acte de création. Il se penche en direction de la Nature d'en bas qui, découvrant la beauté de cette image de dieu, lui sourit d'amour, tandis que l'Homme, découvrant sa propre image reflétée dans l'eau, et son ombre sur la terre, voulut s'unir à elles et habiter là. Dans la légende médiévale, qui fait intervenir le Diable, le reflet séducteur n'entraîne pas le dieu à s'unir à la matière inférieure, aquatique et fangeuse. C'est au contraire de celle-ci que le reflet émerge et prend corps, sommé à l'existence par la parole créatrice de Dieu ; le reflet devient une réplique, une image vivante de Dieu Lui-même.

Dans une version différente, plus ancienne et plus répandue, et où certains (dont Peter Schäfer) ont voulu reconnaître une influence gnostique (ce dont je ne suis pas persuadé), le diable, plutôt que d'être conçu comme image de dieu, fut d'abord un ange métamorphosé en démon, pour avoir refusé de s'incliner devant l'homme, qui, lui, est image de dieu selon ce que dit la *Genèse* 1, 26, mais aussi créature modelée de terre et animée par Dieu, selon ce que dit la *Genèse* 2, 7.

Expulsé pour n'avoir pas voulu adorer une idole (l'Homme, façonné par Dieu), le diable se fait donc à son tour créateur d'idoles et imitateur de Dieu. Un maître en jalousie, en contrefaçons.

[6] Jordan Ivanov, *Livres et légendes bogomiles · (Aux sources du catharisme)*, traduit du bulgare par Monette Ribeyrol, Paris 1976, pp. 242-243 ; Marcel Dando, « Satanaël dans la littérature slave », *Cahiers d'Études cathares*, IIe série, 86, 1980, pp. 3-16, légende n° 11, p. 11 ; Laurence Brugger, *La façade de Saint-Étienne de Bourges · Le* Midrash *comme fondement du message chrétien*, Poitiers 2000, note 241, p. 105.

[7] Mircea Éliade, « Le Diable et le Bon Dieu : la préhistoire de la cosmogonie populaire roumaine », dans *De Zalmoxis à Gengis Khan · Études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe orientale*, Paris 1970, pp. 81-130, pp. 81-130 ; p. 87, renvoyant à une bibliographie antérieure, Éliade mentionnait la légende bulgare en note.

[8] *Corpus Hermeticum*, I, 12-14 ; voir Brian P. Copenhaver, *Hermetica · The Greek* Corpus Hermeticum *and the Latin* Asclepius *in a New English Translation, with Notes and Introduction*, Cambridge 1995.

Cette affaire de reflet, d'image, de chute, renvoie certes, pour une part au moins, à une théorie platonicienne des images[9]. Platon, d'une certaine manière, à travers la *paideia* d'un Justin, ou d'un Lactance, est à l'origine du motif chrétien de l'*imitatio diabolica*. Mais cette généalogie proprement grecque avait déjà rencontré, depuis longtemps, une autre généalogie, celle du diable biblique et post-biblique[10].

Dans le prolongement d'une tradition juive, une des manières chrétiennes d'expliquer la chute des anges consiste à raconter l'histoire de l'Ange qui refuse d'adorer l'image de dieu (l'homme). Le motif de l'*imitatio diabolica* trouve ici son meilleur commentaire. Le récit se trouve dans la *Vie latine d'Adam et Ève* (XII-XVI). Dans ce texte du premier siècle de notre ère[11], d'inspiration préchrétienne mais vite intégré dans la tradition chrétienne, les anges sont priés par Dieu de s'incliner devant l'Homme, Son image. C'est précisément ce que le Diable explique à Adam, pour justifier sa haine envers lui :

> *Michael sortit pour appeler tous les anges en disant : « Adorez l'image du seigneur dieu, comme l'enjoint le seigneur dieu. » Et Michael le premier adora, et il m'appela et me dit : « Adore l'image du dieu Jehova. » Et je lui répondis : « Je n'ai pas l'intention d'adorer Adam. » Et comme Michael voulait me forcer à l'adorer, je lui ai dit : « Pourquoi me forces-tu ? Je n'adorerai pas celui qui m'est inférieur et postérieur. Dans l'ordre de la création, je précède celui-ci. Avant qu'il ne vienne à l'existence, j'étais déjà créé. C'est lui qui doit m'adorer. » Entendant cela, tous les autres anges qui dépendaient de moi refusèrent de l'adorer*[12].

Tertullien se réfère lui aussi à ce motif (dans une version concernant le premier Adam), quand il nous dit que l'origine de l'« impatience » remonte à l'époque où le Démon supportait avec impatience que le Seigneur Dieu ait soumis à Son image, c'est-à-dire à l'homme, l'universelle création accomplie par Lui[13]. Cyprien, martyr à Carthage au IIIe siècle, savait pour sa part que :

> *Dès l'origine du monde, l'envie perdit le démon et le porta à perdre l'homme. Il avait longtemps brillé parmi les chœurs angéliques, il avait longtemps joui de l'amitié de Dieu;*

[9] Suzanne Saïd, « Deux noms de l'image en grec : idole et icône », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, avril-juin 1987, pp. 310-330 ; Marie-Laurence Desclos, « Idoles, icônes et phantasmes dans les dialogues de Platon », *Revue de métaphysique et de morale*, 2000, n° 3, pp. 301-322 ; voir aussi le dossier très intéressant dressé, à propos des analyses de J.-P. Vernant, par Françoise Frontisi-Ducroux, François Lissarague, « *Écoute voir* : Vernant et les problèmes de l'image », *Europe*, n°s 964-965 (Jean-Pierre Vernant), août – septembre 2009, pp. 167-185.

[10] Barbu/Rendu 2009.

[11] Le texte latin se trouve dans Wilhelm Meyer, « Vita Adæ et Evæ », *Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Klasse der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, XIV, 3, Munich 1878, pp. 185-250 ; voir Michael E. Stone, *A History of the Literature of Adam and Eve*, Atlanta 1992, pp. 6-41 ; Brian Murdoch, *The Apocryphal Adam and Eve in Medieval Europe · Vernacular Translations and Adaptations of the* Vita Adae et Evae, Oxford 2009.

[12] *Et egressus Michahel vocavit omnes angelos dicens : adorate imaginem domini dei, sicut praecepit dominus deus. Et ipse Michahel primus adoravit, et vocavit me et dixit : adora imaginem dei Jehova. Et respondi ego : non habeo ego adorare Adam. et cum compelleret me Michahel adorare, dixi ad eum : quid me compellis ? non adorabo deteriorem et posteriorem meum. in creatura illius prius sum. antequam ille fieret, ego iam factus eram. ille me debet adorare. Hoc audientes ceteri qui sub me erant angeli noluerunt adorare eum.*

[13] *De patientia* 5.

> *mais, un jour, l'envie le précipita du faîte de sa gloire. Lorsqu'il vit l'homme créé à l'image de Dieu, sa jalousie s'enflamma de nouveau. Ainsi, déchu lui-même, il entraîna l'homme dans sa déchéance*[14].

Augustin (*La Genèse au sens littéral* [*De Genesi ad litteram*], XI, 14, 18) fera lui aussi allusion à cette jalousie de l'Ange face à l'homme, un homme fait à l'image de Dieu (*homini facto ad imaginem dei*) [...]

Irénée de Lyon, *Contre les Hérésie*, IV, 40, 3, parle de l'Ange devenu apostat et ennemi pour avoir jalousé « l'ouvrage façonné par Dieu » (le *plasma Dei*). Dans sa jalousie, il désira faire de ce *plasma* un ennemi de Dieu.

On remarquera qu'entre la formulation commune à la *Vita Adæ*, à Tertullien, à Cyprien et à Augustin, et celle d'Irénée, il y a une petite différence : on passe d'une jalousie suscitée par l'homme fait à l'image de dieu, à la jalousie adressée à un être fabriqué par Dieu comme un *plasma* (une sculpture, une fiction). C'est ce motif-là (celui du refus de l'Ange de s'incliner devant une créature faite d'argile ou de boue) que semblent avoir favorisé les versions rabbiniques, puis islamiques de la même histoire[15]. Dans une compilation midrashique médiévale, le *Midrash Bereshit Rabba*, auquel renvoie Peter Schäfer, on peut lire :

> *Le Saint, qu'Il soit loué, parla aux Anges serviteurs : « prosternez-vous devant lui [Adam] ! ». Les Anges serviteurs obéirent à l'ordre du Saint, qu'Il soit loué ! Satan était plus grand que tous les Anges dans le ciel. Il parla au Saint, qu'Il soit loué ! : « Seigneur du monde, tu nous as créé de la splendeur de la Schekhinah et tu as exigé de nous que nous nous prosternions devant quelqu'un qui a été créé de la poussière de la terre ! » Le Saint répondit alors, qu'Il soit loué ! : « Celui-ci, qui a été créé de la poussière de la terre, a plus de sagesse et de lucidité que toi. »* [...][16]

Ce refus d'adorer un *plasma*, une fiction fabriquée de terre (poussière, ou boue), on le retrouve dans le Coran :

> [...] *les Anges se prosternèrent tous ensemble, excepté Iblis qui refusa d'être avec les prosternés. Alors [Dieu] dit : « Ô Iblis, pourquoi n'es-tu pas au nombre des prosternés ? » Il dit : « Je ne puis me prosterner devant un homme que Tu as créé d'argile crissante, extraite d'une boue malléable. » Et [Dieu] dit : « Sors de là [du Paradis], car te voilà banni ! Et malédiction sur toi, jusqu'au Jour de la rétribution ! »*
>
> (*Coran*, Sourate 15, 26-40)[17]

[14] *De Zelo et liuore*, 4 (*De la jalousie et de l'envie*), *traduction par M. l'abbé Thibaut, Tours 1869*, http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/cyprien/martyre.htm (consulté le 15.02.2011).

[15] Du point de vue iconographique, juif et musulman, voir Joseph Gutmann, « On Biblical Legends in Medieval Art », *Artibus et Historiæ*, 19, 1998, pp. 137-142, figures 1 et 2.

[16] Peter Schäfer, *Rivalität zwischen Engeln und Menschen*, Berlin – New York 1975, p. 83.

[17] Dans la *Sourate* 2, 30-34, le refus de se prosterner est lié au seul orgueil d'un ange humilié d'avoir été incapable de donner leurs noms aux animaux : *Lorsque Ton Seigneur confia aux Anges : « Je vais établir sur la terre un vicaire (« Khalifa »). » Ils dirent : « Vas-Tu y désigner un qui y mettra le désordre et répandra le sang, quand nous sommes là à Te sanctifier et à Te glorifier ? » - Il dit : « En vérité, Je sais ce que vous ne savez pas ! »*

Il serait intéressant de savoir si ce motif est repris, directement ou indirectement, dans la littérature byzantine et dans les débats sur l'iconoclasme.

Et Il apprit à Adam tous les noms (de toutes choses), puis Il les présenta aux Anges et dit : « Informez-Moi des noms de ceux-là, si vous êtes véridiques ! (dans votre prétention que vous êtes plus méritants qu'Adam). » Ils dirent : « Gloire à Toi ! Nous n'avons de savoir que ce que Tu nous a appris. Certes c'est Toi l'Omniscient, le Sage. » Il dit : « Ô Adam, informe-les de ces noms. » Puis quand celui-ci les eut informés de ces noms, Dieu dit : « Ne vous ai-Je pas dit que Je connais les mystères des cieux et de la terre, et que Je sais ce que vous divulguez et ce que vous cachez ? » Et lorsque Nous demandâmes aux Anges de se prosterner devant Adam, ils se prosternèrent à l'exception d'Iblis qui refusa, s'enfla d'orgueil et fut parmi les infidèles. http://oumma.com/coran/afficher.php?NumSourate=2 (consulté le 15.02.2011)

Islam and Images: A Complex Relation

Silvia Naef

When speaking of "Islam" and "images", the terms that would most commonly come to one's mind are "absence", "prohibition" or, even, "iconophobia". In the 19th century, Islamic art history, which developed in the West within the newly created academic discipline of Orientalism, started to define Islam as being "iconophobic", an idea that is still alive and has been strengthened by recent international crises that were centered around figural representations, like the destruction of the Buddhas of Bamyan by the Talibans in 2001 and the world-wide polemic over the Muhammad cartoons in 2005-6. If specialized scholarship has nowadays another perception, prevailing opinion takes it for granted that Islamic cultures never produced figurative images representing living beings or, at least, that they were hostile towards them. Even an acute thinker like the British anthropologist Jack Goody affirms in the preface of the French translation of his *Representations and Contradictions* that Islam does not allow *any* kind of images, neither in the profane nor in the religious field. Interestingly enough, this is not only a Western discourse on Islam, in the sense that Edward Said defined it in his epochal *Orientalism*,[1] but it has largely been adopted by intellectuals and artists in the region itself. For instance, Mohamed Aziza, whose book *L'image et l'islam*, first published in 1978 was reprinted in 2000, speaks of a "conquest of figuration" in regard to the first figural representations to be found in Islamic times.[2]

Is Islam really iconophobic? And what is the origin of this strongly rooted conviction? This is what this article will try to explore, starting with the holy texts, Koran and hadiths, and comparing them with the existing art productions in Islamic lands, from early times to the Ottoman Empire. This will allow us to conclude with some considerations on the possible origins of the notion of an Islamic "iconophobia".

Before we approach this question however, it should be pointed out that by "images" we mean here figurative representations of beings having the "breath of life" (*rūh*), i.e. humans and animals. Vegetation and figural representations of inanimate objects are not included in this category.

[1] 1st ed. New York 1978.

[2] Mohamed Aziza, *L'image et l'islam : l'image dans la société arabe contemporaine*, Paris 1978, republished in 2000, pp. 40-45.

THE SCRIPTURES

What do the founding religious texts, i.e. the Koran – which, for the Muslim believer, is the word of God - and the hadiths – the words and deeds of Prophet Muhammad - say about images in the sense we just defined?

1. The Koran

The only Koranic verse which is usually referred to in relation to figuration is Sura 5, verse 90:

> O ye who believe!
> Intoxicants and gambling,
> (Dedication of) stones [*anṣāb*],
> And (divination by) arrows,
> Are an abomination, -
> Of Satan's handiwork:
> Eschew such (abomination),
> That ye may prosper".[3]

The term *anṣāb* (pl. of *naṣb*, "erected stone") - as the exegetic tradition shows[4] - is related to pre-Islamic cult practices, where erected stones – rather than sculpted idols - where used as symbols of the deities.[5] This verse - which condemns also alcohol and gambling - is aiming at abolishing the pagan habits which Islam came to abrogate. Several passages of the Koran underline this point: Abraham, as the first pure monotheist – *ḥanīf*, i.e. neither Jewish nor Christian (S. 3,67) - a central figure in the Koranic narrative, and the "prototype" of Muhammad, is a destroyer of idols (S. 21, 58). Muhammad himself is said, in his biography, the *sīra*, to have annihilated all the statues of the holy temple of Mecca, the Ka'ba, after he conquered the city in 630:

> The Apostle entered Mecca on the day of the conquest and it [the Ka'ba] contained 360 idols which Iblīs had strengthened with lead. The apostle was standing by them with a stick in his hand, saying: 'The truth has come and falsehood has passed away; verily falsehood is sure to pass away'(Sūra 17,82). Then he pointed at them with his stick and they collapsed on their backs one after the other".[6]

As for *ṣūra*, the current Arabic word for "image", the Koran mentions it only once, in relation to the creation of man: "In whatever Form (*ṣūra*) He wills, Does He put thee together". It derives from the root *ṣawwara*, meaning "to shape, form, create". Images in the proper sense are not mentioned in the Koran.

[3] Transl. Abdallah Yusuf Ali, Beirut 1968.

[4] Generally, the term *anṣāb* is commented in relation to S. 5,3 and is clearly identified as related to pre-Islamic religious practices.

[5] On this topic, cf. *Routes d'Arabie Archéologie et histoire du royaume d'Arabie Saoudite*, Exhibition catalogue, Paris 2010.

[6] Ibn Isḥāq *The Life of Muhammad, A Translation of Isḥāq's [sic] Sīrat Rasūl Allah*, with introduction and notes by A. Guillaume, 6th reprint, Karachi 1980 [1955], 552.

2. The hadiths

In the hadiths some texts do deal with images (*ṣūra*, pl. *ṣuwar*; sometimes the term *tamāthīl*, pl. of *timthāl*, "image, effigy, likeness, statue" is also used[7]), within larger chapters about prayer or other obligations. It is also worthy to note that Sunni and Twelver Shiite Islam, although not having the same hadith collections, do not differ noticeably in their perception of the question. This contradicts the affirmation that the Shiite character of Persia could have been at the origin of a more liberal attitude towards images, or, at least, that this could be grounded in the texts.[8]

There are two main points evoked in the hadith regarding images. The first is that they are impure and the second is the condemnation of the makers of images (*muṣawwirūn*) to eternal fire for their pretention to be creators.

Many hadith texts compare images to impure beings like dogs. In Bukhari's *Ṣaḥīḥ*, one of the six Sunni canonical collections, it is said: "The Prophet [...] said: 'Angels do not enter a house in which there is a dog or there are pictures'".[9] Twelver Shiites go even further: to dogs they add chamber pots;[10] however, they admit that if an image is covered during prayer, it can be left in the room.[11] The place an image has in the space might change its status: images that nobody would adore, like such on carpets or cushions, are allowed:

> Narrated 'Aisha: [...] I had placed a curtain of mine having pictures over (the door of) a chamber of mine. When Allāh's Apostle [...] saw it, he tore it and said, "The people who will receive the severest punishment on the Day of Resurrection will be those who try to make the like of Allāh's creations". So we turned it (i.e., the curtain) into one or two cushions.[12]

The main concern expressed in the mentioned texts is the fear of idolatry. Images are treated like idols and idols are impure. We could even add that, in Islam, the difference between "sacred" (or "religious") and profane could be defined through the binomial "pure"/"impure".[13] Therefore, images cannot be allowed in a space where prayer is performed, since the praying place has to be ritually and legally pure. If this condition is not fulfilled, the daily duty of praying would be invalidated.

[7] The classical Arabic reference dictionary *Lisān al-'Arab* gives *ṣūra* as an equivalent of *timthāl* and quotes some of the hadiths condemning images, then adds: "it is the name of an object which is made in likeness of God's creation". In modern Arabic *timthāl* mostly means "statue" and has lost the meaning of "image".

[8] The Sunnis have six canonical collections of hadiths, the Twelver Shiites four. In contrast to the Sunnis, the Shiites also refer to the Imams, i.e. the descendants of the Prophet, as sources of the sayings.

[9] *The Translation of the Meanings of Sahih Al-Bukhari*, by Muhammad Muhsin Khan, Kazi Publications, Lahore 1979, vol. VII, ch. LXXII: The Book of Dress, 88, 833.

[10] al-Kulaynī, *Furū' al-Kāfī*,, Beirut, Dār al-Aḍwā', 1985, chapter "Tazwīq al-buyūt" [Decoration of Homes], 2.

[11] al-Ṭūsī, *Al-istibṣār fī mā ukhtulifa min al-akhbār*, Beirut, Dār al-Aḍwā', 1985, ch. 233, 1502, 1.

[12] *The Translation of the Meanings of Sahih Al-Bukhari, op.cit.*, 91, 838.

[13] For more details, cf. Silvia Naef, "Einige Überlegungen zur Unterscheidung zwischen sakralem und profanem Raum im Islam", in Daria Pezzoli-Olgiati, Fritz Stolz (eds.) *Cartografia religiosa/Religiöse Kartographie/Cartographie religieuse*, Berne 2000, pp. 289-307.

The second concern derives from the term *muṣawwir*, "the one who makes a *ṣūra*", i.e. the painter, but also God, the Creator, as defined in Koran 59, 24.[14] Following this interpretation, the painter tries to put himself on the same level as God, by creating beings which only God has the right and the power to create. The painter's punishment in the afterworld will be at the measure of his earthly arrogance: he will be punished with the fire of Hell until he will be able to insufflate the breath of life in his creatures:

> Those wo [sic] make these pictures [*ṣuwar*] will be punished on the Day of Resurrection, and it will be said to them. 'Make alive what you have created'.[15]

The same concept is to be found in Shiite traditions.[16] Thus, another type of hadith texts suggest that painters should only paint plants and other inanimate objects. In Muslim's *Ṣaḥīḥ*, the Prophet is reported to have said that if a painter cannot give up his profession, he should paint only "trees and anything that does not have a soul".[17] Kulaynī quotes the sixth imam Ja'far al-Ṣādiq as having commented that images of "trees and similar things" were allowed.[18]

From these principles enounced in the hadiths most theologians agreed on the following:

- images should generally be avoided, because their presence makes a place unsuitable for prayer, especially images in three dimensions, since they closely remind pre-Islamic idols.
- Some exceptions do, however, exist, in function of the place where the image is located and of its usefulness: therefore, carpets may be decorated with figurative representations, and dolls, in spite of being three dimensional "statues", are licit for most theologians because they prepare young girls to maternity.

Another concern is expressed sometimes: images are luxury goods, and as such, they should be avoided by good Muslims who should be modest and renounce exaggerated earthly goods. The philosopher and theologian al-Ghazālī (d. 1111), one of the founders of Sunni orthodoxy, assimilates images to brocade, silver plates and female dancers and considers that a pious person should not accept an invitation where such items are to be found.[19]

The first examples of an "Islamic" art

What were the repercussions, if there were any, of these principles on artistic creation in Islamic lands? In Muhammad's times, the Arabs of the Peninsula did not have a solid tradition of figurative art. Like in other places of the Near East, most cults were directed to non-sculpted

[14] "He is God, the Creator, the Evolver, the Bestower of Forms [*al- muṣawwir*]". All these words are synonyms and define the creative action of God.

[15] *The Translation of the Meanings of Sahih Al-Bukhari*, 89, 835.

[16] Kulaynī, *Al-Kāfī*, "Tazwīq al-buyūt", 4. A similar version is to be found in : Kulaynī, *Al- Kāfī*, "Tazwīq al-buyūt", 10.

[17] Muslim, *Ṣaḥīḥ*, Beirut, 1987, 37, 99 (2110)

[18] Kulaynī, *Al-Kāfī*, "Tazwīq al-buyūt", 7. Another passage suggests to cut the throat of the represented persons: Kulaynī, *Al-Kāfī*, "Tazwīq al-buyūt", 8 et 9.

[19] al-Ghazālī, *Iḥyā' 'ulūm al-dīn*, 2 vols., Cairo, 1908-9 : 2, 13-14.

stones (the Koranic *anṣāb*), although recent archeological findings showed that there has been a production of sculpted idols in Arabia itself.[20] Sometimes, as this was the case in Mecca according to Islamic authors, they were imported from the Fertile Crescent. Nevertheless, there was no specific iconographic tradition in the Peninsula at the eve of Islam, in contrast to most neighboring areas.

After the conquest of territories belonging to cultures with old figurative traditions, like Syria, Mesopotamia, Egypt and Iran in the first decades after the *hijra*, the new Islamic power had been confronted with an abundance of images. Thus it will be interesting to look at the initiatives that were taken in this initial period. The first official buildings that were erected to represent the new religion are the Dome of the Rock in Jerusalem (691-92) and the Umayyad Mosque in Damascus (706 to 714-15). The historians Ya'qūbī and al-Muqaddasī, writing between the 9th and 10th century A.C., affirm that the Dome of the Rock was built to rival the splendid Christian churches that were then dominating the town. The Damascus mosque was the caliphal mosque and had, as such, a central place. Both buildings had a symbolic character for the rulers: They had to represent the new, Islamic power in a distinctive manner and break with the Christian traditions prevailing until then in the region. It is known that in these very early times of Islam, the artists working on both these monuments had been trained in a late Hellenistic, i.e. iconic tradition. This is evident from the style of the decorations in both monuments, which is in perfect continuity with the art of late Antiquity practiced in the region before the Arab conquest.[21] If we look at the Umayyad mosque in Damascus, we notice a quite intriguing thing: the mosaics in the inner yard represent landscapes, but these landscapes are devoid of any human or animal being, i.e., of any being provided with *rūh*, the breath of life. And this in spite of the quite realistic character of the buildings and plants represented ***[ill. Nr. 1]***. The same is true of the Dome of the Rock, where the influence of Antiquity is even more evident.[22] The conclusion to be drawn out of this is that the craftsmen were probably instructed in this sense. Otherwise how could we explain that coming from a figurative tradition they would avoid representing humans and animals, although working, stylistically, in this same tradition? This seems to confirm that there is an original and intrinsic Islamic hostility towards images. However, things are more complex.

The Umayyad castles, built in the Syrian desert only a few years later than the two mosques, give a quite different image of the question. In Quṣayr 'Amra, built between 725 and 750, there was a fresco showing the rulers of the world at that time: the Byzantine emperor, the shah of Iran, the Emperor of China and a Turkish ruler; a character sitting on the throne was, following Richard Ettinghausen in his *Arab Painting* (1977), probably representing the caliph who had been victorious over all these rulers; there is also a famous fresco of a naked woman in the same building ***[ill. Nr. 2a & 2b]***.[23] In Qaṣr al-Hayr al-Gharbī (727) there is a representation

[20] On this topic, cf. *Routes d'Arabie Archéologie et histoire du royaume d'Arabie Saoudite*, Exhibition catalogue, Paris 2010.

[21] Arabic sources mention the presence of Byzantine craftsmen. Cf. for instance : Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453, Sources and Documents*, Eaglewood Cliffs 1972, 132 and Finbarr Barry Flood, *The Great Mosque of Damascus, Studies on the Makings of an Ummayyad Visual Culture*, Leiden 2001, pp. 20-25.

[22] On this building, cf. Oleg Grabar, Saīd Nuseibeh, *The Dome of the Rock*, London 1996.

[23] . Ettinghausen 1977, pp. 29-33.

of Gea, the goddess of Earth and others of musicians and hunters; on the ceilings, there are bas-reliefs in the shape of heads of men and women, as well as of animals. In Khirbat al-Mafjar (724-43) the dome of the bathroom is decorated with heads; there are other representations of living beings as well.[24]

We must conclude that the antique iconographic tradition of representing living beings - which had been abandoned in the first two buildings erected for religious purposes in Islamic history – had survived in the palaces of the Umayyad caliphs. The Umayyad castles with their images of humans and animals are far from being unique in Islamic history. Under the Abbassids, the figurative tradition was kept alive, as the frescoes of the caliphs' palace of Samarra, which began to be built in 838, show. The palace has been destroyed in World War I, and only the drawings made by the German archeologist Ernst Herzfeld between 1911 and 1913 and published in 1927 survived.[25] Figurative art is not limited to the early times of Islamic civilization: it will exist under most ruling dynasties throughout history *[ill. Nr. 3]*. Exceptions, like the Almoravids and Almohads of the Maghreb, do exist but are rare.

Figurative arts in the classical period of Islam

1. The Arab world

Figurative representations will not only be found at the caliphs' court or in the palaces of the aristocracy. From the Abbassid period on, there are objects of current use, like ceramic dishes, ewers, incense burners, etc., decorated with figurative images or shaped in animal form. Such objects might have existed already under the Umayyads, but there is no material trace of them. This is a general problem when dealing with Islamic art: we ignore if what has survived is representative of the de facto production of an epoch or not, since the employed materials were, most of the time, fragile and many objects have been destroyed.[26]

From the eleventh century on – and in this case it is again impossible to say if there have been earlier examples - illustrated manuscripts started to be produced.[27] The oldest known such manuscript having survived is the *Treaty on Fixed Stars* by al-Ṣūfī (1009-10), which is derived from a work by the Greek astronomer Ptolemy (lived ca. 90-168 A.C.): Constellations are represented, as it was usual in the ancient Greek tradition, as human beings or animals.[28] As in many other Arab scientific treatises, on medicine or pharmacology for instance, the drawing was not necessary for the comprehension of the text, although, as Moya Carey suggests, it may

[24] Cf. *Châteaux omayyades de Syrie*, Paris 1990. On Quṣayr ʿAmra, see Claude Vibert-Guigue *et al.*, *Les peintures de Qusayr ʿAmra : un bain omeyyade dans la «bâdiya» jordanienne*, Beirut 2007 and Martin Almagro, Luis Caballero, Juan Zozaya and Antonio Almagro, *Quṣayr ʿAmra, Residencia y Baños Omeyas en el desierto de Jordania*, Granada, n.d., with a French, English, German and Arabic summary.

[25] Ernst Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, Berlin 1927.

[26] Oleg Grabar, *Penser l'art islamique · Une esthétique de l'ornement*, Paris 1996.

[27] Cf. Anna Contadini (ed.), *Arab Painting, Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*, Leiden 2007.

[28] Ettinghausen 1977, pp. 51-53.

have been a "mnemonic construct".[29] This suggests that the author of the manuscript, probably the calligrapher at this early stage, had added figurative images mainly for aesthetical purposes.

From the 13th century on, figurative manuscript illustrations became independent from any scientific or academic purpose, as in the illustrated manuscripts of *Kalīla wa Dimnā* or of al-Ḥarīrī's *Maqāmāt*, the best-seller of the time. One of the best known *Maqāmāt* version is a copy signed by the artist Yaḥyā al-Wāsiṭī, of the town of Wāsiṭ in today's Iraq, and belonging to the French National Library in Paris.[30] This "Mesopotamian school", as it was called by Richard Ettinghausen, survived shortly the destruction of Baghdad in 1258 by the Mongol invaders; it might have contributed, as some guess, to the origins of the Persian figurative painting tradition.

2. Persia

Painting in Islam is often linked to Persia. Earlier Western research had tried to explain it by the Shiite character of the country: however, Iran became Shiite only after the Safavids took the power in 1501 whereas the oldest illustrated manuscripts date back to the end of the 13th century. The country possessed, during its Islamic history, some of the most famous painting workshops that produced numerous masterpieces of the so called "art of miniature". The legends of the *Shāhnāmeh*, the *Book of Kings*, were one of their main topics. Kept alive by oral tradition, the pre-Islamic epic illustrating the glorious deeds of the Iranian kings had been composed in verses by Firdawsī in 1010. The oldest illustrated manuscripts of the *Shāhnāmeh* can be dated back to the beginning of the 14th century, but the reasons leading to the transposition of a written oeuvre into an illustrated one are not clear. It might go back to earlier Central Asian traditions of book illustration, or have been inspired from ceramics, on which episodes of the *Shāhnāmeh* had been already drawn in the 12th or 13th century. The manuscripts of the *Book of Kings* are considered to be among the finest expressions of Persian Islamic art: One of the best known copies is the so called Houghton *Shāhnāmeh*, painted in the Safavid capital of Tabriz between 1522 and 1535, offered in 1568 by Shah Tahmasp to the Ottoman sultan Selim II.

Historical scenes were also represented and included the lives of the prophets mentioned in the Koran, from Adam to Muhammad. One of the first examples is Rashīd al-Dīn's *Universal Chronicle* painted for the Mongol ruler Ghazān Khān (1295-1304). Its oldest copy in Persian is dated 1314.[31] Rashīd al-Dīn took his inspiration from different painting traditions, Mesopotamian, Byzantine and Chinese. It was not the first time that the Prophet was represented: The oldest image known to us is in a manuscript painted in the Anatolian town of Konya in 1250. From these times on, representations of Muhammad and other prophets became quite usual, even if their faces were in most cases covered with a veil or a flame.

[29] Moya Carey, "Mapping the Mnemonic : A Late Thirteenth-Century Copy of al-Ṣūfī's *Book of Constellations*", in Anna Contadini (ed.), *op.cit.*, 66.

[30] Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Arabe 5847 (Hariri Schefer). A facsimile edition has been published: *Maqāmāt Al-Ḥarīrī, Illustrated by Y. Al-Wāṣitī*, Introduction by O. Grabar, London 2004.

[31] Sheila Blair has reconstructed and published a facsimile copy of a 1314 Arabic version of the manuscript. S. Blair, *A Compendium of Chronicles, Rashid al-Din's Illustrated History of the World*, Oxford 1995.

3. *The Ottoman Empire*

The tradition of historical painting was perpetuated by the Ottoman school. The oldest Ottoman illustrated manuscript, a history of Khosrow and Shirin, is dated 1499. However, Ottoman painting developed after the conquest of Tabriz and Herat in the beginning of the 16th century, when sultan Selim I took some painters of this famous schools to Istanbul. The Ottoman court liked to have its deeds recorded in painting and the main battles of the sultans were depicted in books. The Ottoman sultans also introduced a new genre, first secretly, and, from the 19th century on, publicly: portrait painting. Already in the 15th century, the Italian painter Gentile Bellini was asked to portray sultan Mehmet II, the conqueror of Constantinople, a famous picture now at the National Gallery in London. Indigenous painters were to take over later on: In the 16th century, an ancestors' gallery was ordered by sultan Murat III to the court painter Nakkaş Osman. These portraits were used as patterns to represent the sultans in historical paintings. In the 18th century, a new series of portraits was made by the famous Levni (d. 1732), considered as the last representative of the Ottoman style. Ottoman sultans' portraits were recently shown, in Paris and New York[32] ***[ill. Nr. 4]***.

Portrait painting also existed in Persia from the 16th century on. The Mughal painting school, founded in India after the closing down of the Herat school and the subsequent moving of many Persian painters to India, is well known for its rulers' portraits.

The concept of "iconophobia" and its possible origins

The conclusion of this brief overview over figurative painting in the central Islamic lands is that Islam does not necessarily condemn figurative images as such, but has banished them from the places of worshipping as well as from religious practice, considering them to be impure. Another argument in favor of this thesis would be that the images of Prophet Muhammad and other prophets produced from the 13th century onwards, never appear in books officially used for religious purposes, but in profane texts, universal chronicles or popular tales. Therefore, rather then defining Islam as iconophobic, it would be more precise to say that it has developed a use for figurative images which differs from Christianity, allowing or tolerating them in the profane but not in the religious space, out of the fear of falling back into idolatry. In a certain way, we could affirm that what happened in the Islamic context is the contrary of what Alain Besançon, in his book *The Forbidden Image*, defines for Eastern Christianity. Speaking of the end of the iconoclast crisis, Besançon says:

> But the true and most irremediable trace of the iconoclastic spirit lies in the icon's incapacity to also depict the profane world. Even though this world, as Western art has abundantly proven, also tells of divine glory, it is absent from the almost exclusively religious art of late Byzantium, the Balkans, and Russia prior to Peter the Great. An art that is wholly sacred, wholly made to be worshiped, forms a desert around itself.[33]

[32] Catalogues: *Venise et l'Orient*, Paris 2006; *Venice and the Islamic World, 828-1797*, New York 2007.

[33] Alain Besançon, *The Forbidden Image, An Intellectual History of Iconoclasm*, transl. by J. M. Todd, Chicago and London 2000, 144.

For Besançon, the victory of the sacred image over the iconoclasts and its canonized use within the religious practice deprived it of the possibility of representing the material world. In Islam, the exclusion of images from the religious context made them a purely profane tool.

This has not consistently changed in modern times, although since the 19th century, the modernization process starting all over the Muslim world induced, among its numerous changes, a "multiplication of images" in everyday life.[34] Visual arts, photography, cinema, video and now digital images have become elements of everyone's environment. Technology has, to a large extent, contributed to this "multiplication of images". In past times the number of figurative images was more reduced, for technical and economical reasons: they were difficult and expensive to produce, a problem that modern techniques have solved, contributing to popularize images and making them accessible to everyone.

Like in the past however, one place has been kept out of this "multiplication of images": the mosque and the religious realm in general. This shows, in our opinion, that there is a consequent attitude towards images in Islam, which has nothing to do with a generalized iconophobia, but which can be explained by the impurity attributed to images, impurity that banished them from the sacred space. This separation has been respected throughout Islamic history until now.

Should we deduct from what was said until now that Western Orientalism entirely invented the concept of an Islamic "iconophobia"? This would be, of course, as wrong as the assumption that "Islam", understood not only in the religious, but also in the broader, cultural sense, does not allow figurative images. Orientalism as an academic discipline studying "the Orient" is a product of the 19th century, but has its foundations in a theological tradition going back to the Middle Ages and footing mainly on the study of Islamic religious texts. Therefore, Orientalism was often an abstract science, not necessarily based on field work. And since most religious texts were condemning images as impure, the idea of an Islamic hostility toward images developed. However, the centrality attributed to this issue within Western academia for a long time does not find its correspondence in the Islamic reality. Images were not a bigger concern for Islamic scholars, as the absence of treatises dealing with this specific matter seems to show. That they have become an issue today, can be explained with the major changes of the last two-hundred years, and with the "clash of civilizations" we are living in at the present moment.

[34] Cf. Bernard Heyberger, Silvia Naef (eds.), *La multiplication des images en pays d'Islam : De l'estampe à la télévision (XVIIe-XXIe siècle), Actes du colloque Images : fonctions et langages. L'incursion de l'image moderne dans l'Orient musulman et sa périphérie*, Istanbul, Université du Bosphore 25-27 mars 1999, Würzburg 2003.

Le statut des images dans l'art et le culte arméniens

Ioanna Rapti

Vers la fin du XIIIe siècle, le chroniqueur Vardan l'Oriental (Arewelc'i) rapporte l'expérience curieuse que fit Yovhannēs, évêque de Gardman, pendant son pèlerinage en Terre Sainte :

« Je me rendis à la Sainte-Bethléem et là je vis les images des saints apôtres peintes sur les murs de l'église. Pour les déshonorer, les musulmans leur avaient arraché les yeux. Je fus consterné et je m'adressai aux apôtres en les priant de révéler s'il leur était plaisant qu'on les représente en peinture à des endroits divers. Quant je revins à Jérusalem, la même nuit, je vis en vision deux hommes glorieux venant vers moi. Je m'avançai devant eux et dis : Qui êtes-vous, saints de Dieu? Nous sommes Pierre et Jean, répondirent-ils. Tu nous as demandé de te faire connaître notre opinion à propos de nos représentations par les chrétiens. Cela ne nous est pas du tout agréable et nous en sommes vexés. Nous le faisons savoir partout, mais on ne nous écoute pas »[1].

L'anecdote s'insère dans le récit avec d'autres éléments biographiques cités à l'occasion du décès de l'évêque que l'historien mentionne parmi les événements de l'année 1263. Parfaitement dissociée de toute polémique sur la légitimité de la représentation des saints, la réaction du religieux, qui « voyageait pieds nus, se tenait debout en permanence et ne cessait d'observer le silence » attirant ainsi l'admiration des Francs, pourrait ici relever plutôt de la rigueur de sa pratique. Quant à la destruction partielle des images que le pèlerin déplore, il s'agit d'une pratique assez courante dans le monde méditerranéen : enlever les yeux des figures saintes pour en détruire l'âme ou, dans une manifestation exagérée de piété, pour s'en approprier la puissance (protectrice, guérisseuse ou autre). Le sanctuaire où le pèlerin est interpellé par les représentations des saints est, selon toute vraisemblance, celui de la Nativité de Bethléem. Cependant, dans cette église, les portraits des saints ne se déploient pas sur les murs mais sur les colonnes de la nef et seul saint Jean l'évangéliste y figure[2]. L'image de saint Pierre est,

---

[1] Thomson 1989, p. 219 ; pour le texte arménien voir les éditions de Emin 1861, p. 203 et Alichan 1862, p. 154 (reimpr. 1991 avec introd. de R. W. Thomson). Yovhannēs est mentionné comme évêque de Gardman, au nord de l'Arménie, et d'autres forts et contrées. Yovhannēs était connu de Vardan, car il avait été lui aussi disciple du même vardapet, Vanakan.

[2] Folda 1995, p. 93, fig. 2, et Kühnel 1988, pp. 46-48, pl. XIV.

quant à elle, conservée dans un intrados de la petite chapelle au nord-ouest de l'église sous le campanile, au sein d'un programme iconographique de fresques, aujourd'hui lacunaire[3]. Indépendamment d'une certaine approximation dans le récit de Vardan, l'épisode rend bien compte de la perplexité qu'un environnement peuplé d'images de saints pouvait susciter chez un Arménien à la fin du Moyen Âge. La réaction embarrassée de l'évêque n'est toutefois pas hostile et, malgré son scepticisme, le religieux arménien ne manque pas de reconnaître les saints dans leurs représentations et de s'entretenir avec eux à travers leurs images, en peinture comme en vision, dans un échange qui rappelle immédiatement des modèles littéraires byzantins[4]. Quant au choix de l'historien d'inclure cette anecdote sans commentaire ni jugement, il n'est pas sans surprendre. À cette époque, où Byzance ne garde de la querelle iconoclaste que le souvenir de son dénouement en faveur des images et de leur culte, fixé dans le calendrier liturgique au Dimanche de l'Orthodoxie, les Églises d'Orient sont préoccupées par d'autres questions théologiques et institutionnelles ainsi que par une éventuelle union avec l'Église latine[5].

D'un autre côté, l'interrogation de l'évêque-pèlerin devant les figures saintes se situe à une époque où l'art arménien s'épanouit et son imagerie se développe avec une richesse et une originalité sans précédant aussi bien dans les manuscrits peints que dans les décors monumentaux. L'épisode est presque contemporain de l'impressionnante façade de la petite église du monastère Saint-Etienne à Arcǰoc', en Arménie, qui offre sans hésitation deux monumentales images des apôtres Pierre et Paul (fig. 1). Les reliefs, réalisés probablement pendant que Vardan séjournait à Arcǰoc' à son retour de Cilicie, trahissent par leur style une inspiration gothique, ne serait-ce qu'indirecte, mais leur disposition rappelle également les icônes de proskynèse qui flanquent, dès le XII[e] siècle, le *templon* des églises byzantines et passent plus tard de part et d'autre de l'entrée du naos[6]. Le contraste évident entre le passage de Vardan cité ci-dessus et l'art de son temps, dont la façade de l'église d' Arcǰoc' offre un exemple magistral, révèle une ambivalence certaine quant au statut des images saintes dans l'art et la dévotion des Arméniens.

L'art arménien permet d'observer, en effet, un usage des images relativement restreint par rapport à l'abondance visuelle de l'Empire byzantin. La présence des images, plus marquée sur certains monuments et œuvres d'art que sur d'autres, a souvent été interprétée comme une influence exogène, byzantine ou géorgienne, ou encore comme un indice d'adhésion à l'obédience chalcédonienne[7]. Des appréciations encore plus catégoriques ont pu caractériser l'art arménien d'iconoclaste, en raison, sans doute, de l'absence de peinture d'icônes dans le sens

[3] Folda 1995, p. 165 et pl. 6.15f.

[4] Patterson Ševčenko 1994, pp. 259-260 ; Maguire/Kazhdan 1991, pp. 4-9.

[5] Ainsi dans la diplomatie entre Arméniens et Byzantins, dans la seconde moitié du XII[e] siècle, la question n'est-elle évoquée qu'accessoirement : le catholicos Nersēs le Gracieux considère le refus de vénération des images – sans qu'il s'agisse de destruction – une attitude minoritaire et coutumière qu'il reproche chez ses coreligionnaires. Voir Augé 2011, p. 80 et Halfter 2009, pp. 63-78

[6] Pour Arcǰoc', voir L. Zakarian, dans *Armenia Sacra*, p. 326 et Zakarian 2007 (en arménien et en français), notamment pp. 177-188.

[7] L. A. Durnovo, *Istorja*, cité par Marlia Mundell Mango, dans Bryer/Herrin 1977, p. 64, n. 54 ; J.-M. Thierry 2000, p. 159, à propos des fresques de l'église Saints-Pierre-et-Paul au monastère de Tatev en Siounie, ou encore Van Esbroeck 2003, p. 151.

étroit de tableau en bois peint, de la rareté de fresques et de la prépondérance de l'ornement. Plus séduisante et nuancée, l'hypothèse d'un accord tacite, instauré sous le catholicos Jean d'Odzun (Ōǰun) au VIII[e] siècle, autorisant la représentation des personnages saints dans l'intimité des manuscrits, laisse toujours ouverte la question du rôle des images et de leur réception à laquelle les textes n'apportent pas de réponse directe ni univoque[8].

Dans sa longue histoire, l'art arménien ne renonce jamais catégoriquement aux images qui apparaissent de manière ininterrompue sur les édifices religieux, sur les objets liturgiques et sur les textiles, certes conservés très partiellement et en grande partie de date tardive. Ce sont néanmoins les manuscrits qui offrent le répertoire le plus riche et le plus recherché. Cependant on constate, non sans étonnement, la coexistence de décors d'un dépouillement et d'une sobriété extrêmes, voire aniconiques, avec des œuvres où l'usage mesuré des images révèle une grande sensibilité à leur égard et aux interprétations subtiles qu'elles proposent. L'art arménien s'étend par ailleurs sur une très longue période qui commence au IV[e] siècle avec la conversion ; le Moyen Âge est long et n'est pas régi par les mêmes repères chronologiques que le Moyen Âge européen ou grec. Il se prolonge en effet jusqu'au XVII[e] siècle lorsque s'introduit timidement la peinture de chevalet ou jusqu'à l'emprise de l'Empire russe dans le Caucase au XVIII[e] siècle[9]. Durant ce parcours, la question de l'usage des images ne s'est pas posée de manière univoque. À la différence de l'Église orthodoxe, l'Église arménienne n'a pas dû élaborer une théologie des images qui lui est propre ni légiférer sur le culte qui leur est dû. L'absence d'un statut des images conceptualisé et déterminé dans les textes canoniques et liturgiques explique peut-être dans une certaine mesure le peu d'attention portée sur ce sujet. La traduction de l'*Apologie des images* de Vrt'anēs Kertoł et le dossier sur le culte des images en Arménie, publiés par Sirarpie Der Nersessian en 1945 et 1946[10], sont curieusement restés relativement confidentiels voire ignorés même après la récente étude consacrée à l'*Apologie* par Thomas Mathews. Il en va de même pour la reprise, plus récemment, des principaux documents par Andrea Schmidt qui a interprété l'opposition aux images dans le cadre de celle à Chalcédoine et confiné la manifestation du phénomène iconoclaste essentiellement au sein de l'Église albanienne[11]. Entre temps, A. Grabar avait également situé l'aspect ponctuel du sentiment iconoclaste chez les Arméniens sur fonds d'hérésie et avait souligné la précocité de sa manifestation par rapport au reste de l'Empire[12]. Néanmoins, à la diversité des sources écrites s'ajoutent les oeuvres d'art elles-mêmes, que les études mentionnées ci-dessus n'ont pas abordées

[8] J.-P. Mahé, dans *Armenia Sacra*, p. 116 et Mahé 1993, p. 485.

[9] La peinture sur bois n'est attestée par des œuvres arméniennes que tardivement et connaît sans doute un essor nouveau avec l'introduction de la peinture de chevalet. Le recueil ms. 186 de la Bnf, daté en partie de 1618, l'ensemble étant peut-être de peu postérieur, contient aux ff. 216v-217v un traité « à propos du peintre » (vasn nakhashi) traduit par Macler 1924, pp. 13-16 et pour le manuscrit Kévorkian/Ter Stépanian 1998. Les consignes concernent la peinture murale et la peinture sur bois.

[10] *Armenian Quarterly*, I, 1946, pp. 67-81 repris dans ead., *Études byzantines et arméniennes*, Louvain 1973, pp. 405-415 ; Mathews 2008-2009, pp. 101-126

[11] Schmidt 1997, pp. 947-964, en part. 962-964 ; voir aussi note 14. Ses conclusions corroborent en effet avec celles de S. Der Nersessian sur l'aspect temporaire et limité du phénomène.

[12] Grabar 1984, p. 115. C'est cette antériorité du phénomène, comme un précurseur de l'iconoclasme, que retiennent, en marge du phénomène byzantin, L. Brubaler et J. Haldon (Brubaler/Haldon 2011, pp. 66-68), en soulignant judicieusement l'écart chronologique entre la documentation et les faits.

dans ce sens faisant du statut des images dans le domaine arménien un phénomène artistique et religieux qui mérite encore d'être cerné et expliqué.

La question des images en Arménie et l'iconoclasme byzantin

Pour ce qui est du culte des images, le monde arménien semble bien constituer un cas à part et ne saurait guère s'inscrire dans le cadre de la querelle des images qui a ébranlé l'empire byzantin. Certes, le scepticisme autour de la légitimité des images saintes, encore vif à la fin du Moyen Âge comme en témoigne l'expérience de Vardan, n'a alors plus guère à voir avec l'iconoclasme byzantin. C'est pourtant, peut-être, à cette période précise qu'il pourrait remonter pour évoluer ensuite vers une recherche permanente d'une juste mesure dans l'usage des représentations sacrées parallèle à l'exploitation habile et systématique des décors ornementaux et aniconiques.

Les débuts de l'Iconoclasme byzantin coïncident, en effet, avec une période de crise au sein de l'Église arménienne qui commence avec l'expansion des mouvements hérétiques, notamment ceux des Pauliciens et des Thondrakiens[13]. Les positions théologiques de ces derniers s'assortissent de pratiques religieuses extrêmes dont une violente hostilité affirmée à l'égard non seulement des représentations figurées du Christ, de la Vierge et des saints, mais aussi du signe de la croix. Dans les deux cas, les tendances iconoclastes sont l'expression d'une contestation de la politique de l'Église avant de devenir l'expression du pouvoir des Isauriens à Constantinople. Elles reposent sur un discours intellectuel et rhétorique dont seule la réfutation permet d'en connaître l'existence. À côté des textes iconophiles grecs, l'*Apologie des images* de Vrtʿanēs Kertoł en offre un témoignage primordial, souvent négligé, voire ignoré[14]. La récente étude consacrée à ce texte par Thomas Mathews en a souligné l'importance en le replaçant au sein d'un débat sur les images qui préoccupait tout l'Orient chrétien avant d'évoluer en une crise de l'Empire. Analysée à côté des traités de Leontios de Néapolis et de Jean Damascène, l'*Apologie* révèle une parenté significative avec cette dernière œuvre, outre leur dette commune à l'endroit des sources patristiques grecques[15]. Mathews démontre que pour l'auteur de l'*Apologie*, précurseur des thèses iconophiles byzantines, le culte des images n'est guère incompatible avec les positions anti-chalcédoniennes de l'Église arménienne. Cette tentative, peut-être unique, au sein de l'Église arménienne, d'affirmer une théologie de l'image est semble t-il demeurée sans suite : la mince tradition textuelle de l'Apologie et son faible impact contraste en effet avec la diffusion des écrits iconophiles grecs et l'honneur rendu à leurs auteurs. La crise en Arménie s'achève sous le catholicossat de Jean d'Odzun (717-728) avec la consolidation des institutions de l'Église et la refonte du droit canon[16]. Si les deux Églises sont alors définitivement séparées et

[13] Alexander 1955, pp. 151-160 (reimpr. in dem, *Religious and Political History and Thought in the Byzantine Empire*, Londres, 1978). La littérature byzantine au service des iconophiles a assimilé volontiers les iconoclastes avec les Manichéens et les Pauliciens, voir Garsoïan 1967, pp. 197-203. La relation de l'hérésie des Phantasiastes (surestimée par Van Esbroeck 2003, p. 151) avec les hérésies iconoclastes en Arménie, si elle a existé, fut accidentelle comme le souligne Sebastian Brock (Brock 1977, p. 54).

[14] Voir la critique de Mathews 2008-2009, en particulier pp. 103-104.

[15] Mathews 2008-2009.

[16] Mahé 1993, pp. 478-486 ; A. Mahé/Mahé 2000, p. 28, Jean d'Odzun semble d'une attitude plus modérée

l'Arménie est une province du Califat, la réflexion sur le culte des images comprend des points communs qui ne sont pas négligeables. Elle ne s'inscrit pas pour autant au sein de la polémique qui creuse le fossé entre Églises orthodoxe et arménienne dès le concile de Chalcédoine. Si l'iconoclasme en Arménie est un phénomène ponctuel dû à des mouvements hérétiques, les images ne connaîtront jamais le triomphe que leur réservent l'Église et l'Empire byzantins[17]. Avec la paix retrouvée progressivement entre la fin du VIIIe siècle et le Xe siècle, l'Église arménienne minimisera les contestations iconoclastes qui l'ont un temps troublée et n'en gardera ni martyrs ni reliques. Indépendamment de son importance fondamentale pour le discours sur les images dans le Haut Moyen Âge, l'isolement de Vrtʿanēs et de son traité dans la littérature arménienne médiévale laissent penser que le problème avait peut-être rapidement cessé de se poser.

L'image et la matière

Les images font leur apparition sur les premiers édifices chrétiens en Arménie, même si rien ne peut être assurément daté avant le Ve siècle. Dès son apparition au début du IVe siècle, l'Église arménienne se crée et revendique ses spécificités notamment avec les premiers saints nationaux liés à la conversion. Il semble que, dès cette époque déjà, se manifeste également un engouement pour la croix qui ne sera jamais démenti[18].

L'importance du saint Signe, en arménien synonyme de la sainte Croix, remonte peut-être à l'implantation symbolique des croix pour chasser les esprits maléfiques du paganisme, selon le témoignage d'Agathange. Elle semble s'affirmer dans l'érection des stèles monumentales porteuses en leur sommet d'une croix qui annonce au loin la sacralité des lieux et plus tard dans les khatchkars, stèles timbrées sur une face d'une croix pourvue d'un large encadrement ornemental. C'est à ce moment qu'apparaissent aussi les images dans le décor des églises et sur les stèles. La datation est certes sujette à débat mais les plus anciennes pièces ne semblent pas pouvoir être antérieures au VIe siècle. Par ailleurs ces images s'inscrivent sans discontinuité dans le répertoire paléochrétien : l'image de l'Incarnation avec la Vierge à l'Enfant, des figures des saints comme le saint cavalier du chapiteau de Dvin ou encore des sujets bibliques sans ignorer les images liées à la conversion de saint Grégoire et du roi Tiridate sous sa forme hybride de sanglier[19].

à l'égard de l'Église chalcédonienne.

[17] Flusin 2010, p. 16, note judicieusement qu'avec la victoire des iconophiles, le culte des images prend une dimension qui est singulièrement dogmatique, propre à l'Empire byzantin [...] pas une pratique générale dans la chrétienté médiévale.

[18] Renoux 1969, pp. 123-195. L'importance de la croix dans le culte arménien explique dans une certaine mesure la furie des iconoclastes dans le Caucase contre le saint signe. L'attachement à la croix n'est certes pas une spécificité des Arméniens. Il est largement répandu en Cappadoce, où même après l'iconoclasme la croix demeure un élément important du vocabulaire plastique et côtoie des représentations christologiques même si elle ne constitue plus le centre des programmes iconographiques : voir Jolivet-Lévy 2001, p. 40 ; pour l'exemple, certes atypique, mais révélateur de Çarıklı kilise, Jolivet-Lévy 1998, pp. 306-309. Cf. aussi Thierry 1976, pp. 81-119 ; voir aussi Cheynet 1995, pp. 73-78.

[19] *Armenia Sacra*, n°s 13-14 et 20.

Il est possible que ces stèles aient fonctionné comme des marqueurs de sacralité pour des célébrations à l'extérieur. Les images logées sur leurs parois, disposées dans des panneaux indépendants mais complémentaires, se présentent comme des icônes inamovibles. Si l'on accepte la datation de ces exemples dans la seconde moitié du V[e] siècle et au VI[e] siècle, ils coïncident avec l'essor que les icônes cultuelles portatives connaissent alors à Byzance. En revanche, une éventuelle vocation cultuelle de ces images demeure incertaine. Outre le socle pourvu d'images, les stèles pouvaient être hissées sur un piédestal plus haut, ce qui rendrait les parois couvertes d'images accessibles physiquement seulement par le regard. Dans les sources textuelles rien n'indique que les images sur les stèles étaient objets de vénération ; cela n'est ni encouragé ni interdit, mais ces monuments sont curieusement presque absents de la vie des Arméniens telle que la reflètent les sources historiographiques et hagiographiques[20].

Quant aux peintures à l'intérieur des églises de l'époque pré-arabe, comme ailleurs dans le monde de l'Antiquité tardive, elles revêtent un caractère fortement suggestif et explicitent le message du salut à travers des compositions théophaniques. Comme pour les arts somptuaires, les rares vestiges conservés montrent l'appartenance de l'Arménie à l'univers encore relativement unifié de l'Antiquité tardive et l'acception du langage plastique partagé à travers le monde méditerranéen. La célèbre reliure d'ivoire sculpté des évangiles d'Etchmiadzine, a déjà été rapprochée des mots de l'Apologie : « Nous ne nous prosternons pas devant l'ivoire et la laque... mais devant la parole du Sauveur écrite sur le parchemin[21] ». Aussi séduisante qu'elle soit, la correspondance entre texte et œuvre, pose d'autres problèmes. Cette reliure d'ivoire demeure un exemple unique dans l'art arménien, qui certes a souffert d'importantes destructions. La date à laquelle cette œuvre selon toute vraisemblance constantinopolitaine, a été utilisée comme revêtement de reliure d'un manuscrit arménien, assurément avant le XII[e] siècle[22]. Cependant, l'unité et l'équilibre entre les deux volets et la cohérence du programme subtilement structuré sur l'idée de l'Incarnation, invitent à accepter avec John Lowden que l'œuvre fut conçue comme revêtement d'un livre des évangiles[23]. Une telle fonction de l'ivoire d'Etchmiadzine s'inscrit dans l'univers encore relativement homogène du livre de l'Antiquité tardive. Les évangiles d'Etchmiadzine en ont singulièrement conservé le souvenir avec – outre la reliure –deux feuillets de la fin VI[e] siècle toujours enchâssés dans le livre et dont les peintures soulignent également l'idée de l'Incarnation. L'ivoire comme revêtement de reliure est exceptionnel dans le monde oriental médiéval mais le remploi rejoint un usage courant en Occident dès l'époque carolingienne qui prolonge à sa manière la tradition du livre antique[24]. En tous cas, indépendamment de sa fonction d'origine, l'ivoire d'Etchmiadzine conserve une fonction iconique et dévotionnelle en parfaite adéquation avec le témoignage de l'*Apologie*.

---

[20] Contrairement à la place importante que les icônes peuvent tenir dans les textes hagiographiques byzantins.

[21] Der Nersessian, *Apologie*, p. 385 et *Armenia Sacra*, n° 32.

[22] *Armenia Sacra*, n° 32.

[23] Lowden 2007, pp. 13-47, en particulier pour les évangiles d'Etchmiadzine, pp. 38-39.

[24] Gaborit-Chopin 2003, pour de nombreux exemples de plaques d'ivoire en remploi sur des reliures dont celles des évangiles de Saint-Lupicin (Bibliothèque nationale lat. 9384) très proches dans leur composition et iconographie de la reliure des évangiles d'Etchmiadzine.

L'*Apologie* témoigne de la présence d'images diverses du Christ, des saints et martyrs dans les églises arméniennes sans évidemment préciser leur support et leur place dans les lieux. L'auteur termine par la vénération du livre des évangiles avec des termes communs au discours anti-iconoclaste byzantin : non seulement ce n'est pas la matière mais le contenu que l'on vénère, mais surtout la vénération du livre des évangiles s'extériorise par les actes physiques de la prosternation et du baiser : « nous voyons le livre peint avec de l'or et de l'argent et, de plus, relié avec de l'ivoire et du parchemin pourpre. Et lorsque nous nous prosternons devant le saint évangile ou bien lorsque nous le baisons... »[25].

L'unité entre le contenu du livre des évangiles et leur revêtement précieux en un vénérable objet liturgique explicitement énoncée par Vrt'anēs Kertoł au début du VII[e] siècle et judicieusement étendue par Lowden[26] sur toute une série de livres antiques dont la coïncidence chronologique avec l'essor des icônes cultuelles est significative. Cette manifestation de dévotion à l'égard du livre analogue à celle adressée aux icônes est dans l'*Apologie* réservée au seul livre des évangiles, même si le texte ailleurs le laisse entendre à propos de la croix[27]. Ce sont d'ailleurs, la croix et l'évangile qui désormais prédomineront définitivement dans la pratique dévotionnelle et dans la spiritualité des Arméniens.

Il est intéressant d'observer que dans le discours de Vrt'anēs Kertoł, l'objet et son matériau semblent tenir une place plus importante que l'image sacrée dont ils constituent le support et le médium. L'auteur reproche clairement à ses adversaires la contradiction d'adorer la croix mais de rejeter le crucifié sur elle, sans toutefois situer cette image de la Passion au sein d'un répertoire d'images dignes de vénération ou vouées au culte[28].

Si l'on accepte la datation de l'*Apologie* au début du VII[e] siècle, elle coïncide avec la prise de conscience d'un problème autour du statut des images et avec le début de la crise en Arménie, avant que la crise iconoclaste se déclenche dans l'Empire[29]. Une importance analogue du matériau revient à plusieurs reprises au VIII[e] siècle, dans l'œuvre du catholicos Jean d'Odzun. Contemporaine de l'iconoclasme byzantin, celle-ci est composée loin de l'influence de l'Empire, dans l'intention de restructurer l'Église, sur les territoires arméniens en pleine domination arabe. Jean d'Odzun repousse l'accusation d'adorer la matière dans son traité *Contre les Pauliciens* et dans ses *Canons* qui suivent les *Constitutions apostoliques* il insiste sur la sacralité de la matière obtenue par la

---

[25] Der Nersessian, *Apologie*, p. 385. Le participe *kazmeal* traduit par relié signifie également fabriqué et c'est avec ce sens qu'il s'applique aussi au parchemin pourpre, l'auteur entend sans aucun doute un codex purpureus. Quant aux peintures, une traduction plus littérale permettrait de lire « nous voyons les images / les figures (en arménien *tip*, du grec *typos*) de l'évangile peintes avec de l'or et de l'argent ». Pour le texte arménien *Sion*, 1927, p. 62.

[26] Lowden 2007, p. 45; Le revêtement des reliures exploite délibérément le principe de composition des diptyques.

[27] Mathews 2008-2009, p. 115.

[28] Mathews 2008-2009, p. 115 ; Der Nersessian, *Apologie*, pp. 381-382. Le même argument est au cœur d'un discours attribué au patriarche Germain de Constantinople, Van Esbroeck 1999, p. 36 ; il est à noter que, comme dans le traité de Vrtanēs, la vénération de l'image du Christ est traitée distinctement de la légitimité des images reconnue dans leur aspect édifiant. Même si l'on acceptait une datation postérieure, selon la proposition d'A. Schmidt, cela conduirait à ranger le traité de Vrt'anēs au sein de la théologie des images qui mûrit en opposition à la politique iconoclaste.

[29] Mathews 2008-2009, souligne qu'il s'agit d'un problème commun au monde chrétien de la fin de l'Antiquité.

bénédiction. Il souligne qu'« il est indigne d'ériger un autel où la liturgie du Christ est offerte en bois et amovible, mais de le faire fonder en pierre inamovible[30] ». Sinon l'autel ne peut être consacré et demeure inutilisable. Pareillement, le baptistère doit également être construit en pierre. Et de poursuivre : « Si quelqu'un fabrique une croix de bois ou d'un matériau vil et ne la donne pas au prêtre pour la bénir et l'oindre de *myron* (saint chrême), il ne convient pas de lui rendre honneur [à cette croix] et de se prosterner devant elle. Car celle-ci est vide et dépourvue de hypostase divine (zōrut'iwn)[31] et cela est étranger à (en dehors de) la confession de l'Église apostolique[32] ». Ces mots ne sont pas sans rappeler l'intervention déterminante de la sanctification de la matière par la prière pour élever les images au dessus de leur statut de matière pure comme l'affirme le *Horos* de Nicée[33]. La nature noble que Jean d'Odzun reconnaît à la pierre conforte l'hypothèse d'une possible fonction iconique des images représentées sur les chapiteaux et les stèles du VIe siècle[34].

Le catholicos continue en précisant à propos des objets sanctifiés qu'« il est digne de leur rendre honneur et de les vénérer, de se prosterner et de les embrasser, car en eux habite l'Esprit Saint et par leur biais il dispense aux hommes la protection, la grâce de la guérison des maux de l'esprit et du corps[35] ». Néanmoins, Jean d'Odzun n'évoque en aucun cas, précisément, la présence et le contenu d'images sacrées. Au IXe siècle, l'euchologe arménien (mastoc') prescrit des bénédictions distinctes pour la vaisselle liturgique, les livres et les croix, la dernière étant sensiblement la plus importante par son contenu et son ampleur ; la bénédiction concerne toutefois les objets liturgiques dans leur ensemble, aussi bien dans leur matérialité que dans leur vocation liturgique sans aucune mention d'éventuelles images[36]. Il y est également question de bénédiction d'une église profanée et, séparément, attestée dans des copies plus tardives, celle, très courte, de la bénédiction, d'une église peinte[37].

Il ne reste probablement rien de la production artistique qui aurait pu avoir lieu sous Jean d'Odzun, à l'exception peut-être d'une église élevée dans le pays natal du catholicos, l'actuel village d'Odzun dans le nord de l'Arménie : fortement remaniée par la suite, l'église conserve deux stèles d'époque pré-arabe et un beau relief de la Vierge à l'Enfant, manifestement remployé indépendamment de son emplacement d'origine que la reprise de l'œuvre pour son adaptation dans une niche rend difficile à déterminer (fig. 2).

[30] Constitutions apostoliques & 12-13 : AUCHER 1834 (en arménien avec trad. latine), p. 62 et l'édition critique récente : *Armenian Classical Authors* (en arm. avec titre en anglais), Beyrouth 2007, t. 7, pp. 691-692

[31] C'est le mot qui désigne le plus souvent l'hypostase.

[32] AUCHER 1834, p. 72 ; *Armenian Classical Authors* 2007, p. 703.

[33] *Actes* MANSI XIII, col. 268.

[34] Pour l'interprétation iconique du relief de Dvin, l'étude de MATHEWS 2012, pp. 207-216. Je tiens à remercier le Professeur Mathews de m'avoir communiqué son manuscrit ainsi que pour ses observations sur la première version de cet article.

[35] *Armenian Classical Authors* 2007, p. 703.

[36] CONYBEARE 1905, p. 87.

[37] CONYBEARE 1905, p. 34 ; la bénédiction de l'église peinte apparaît dans un manuscrit plus tardif (Bodleian ms. E8) de 1464 écrit à la ville de Keli, près d'Erzerum, p. 35 : « Holy art thou, Lord, and dwelling among holies. Do thou hallow the images of these martyrs which we with pictorial art have now made in memory of them, and for the adornment of the holy Church, for the honour and for the adoration of the Holy Trinity [...] » ; après la récitation des psaumes et antiphons, le prêtre fait le signe de la croix sur les images avec le saint chrême.

Mais peu après, dans un évangile arménien, de 966, le plus ancien manuscrit arménien à peintures assurément daté, aujourd'hui à Baltimore (Walters Art Museum, ms. 537), la Vierge à l'Enfant, – image de l'Incarnation par excellence dont le sens, explicite, est encore souligné par les mots du salut de l'ange de l'Annonciation inscrits dans le cartouche –, apparaît en tête du livre pour annoncer le message salutaire de manière immédiate et emblématique ; confinée dans l'espace sacré du livre, mais en zone liminale, avant le texte et les tables des canons, la peinture, de grandes dimensions, semble s'offrir désormais à la contemplation plutôt qu'à une véritable vénération (fig. 3). Cependant cette image iconique de la mère de Dieu reçoit la prière du donateur inscrite au revers et sa dévotion par sa représentation sous une croix dans la page suivante[38]. Peut-être l'association étroite de l'image et du texte dans une relation symbolique et exempte de toute subordination narrative permet de comprendre que dans l'intimité des manuscrits et plus particulièrement des évangiles les images étaient parfaitement légitimes et conformes à la christologie arménienne des deux natures en une. En revanche, la concentration des images au début du livre – Vierge à l'Enfant, croix, et portrait du donateur – tranche avec le reste du décor du manuscrit qui, à l'exception des portraits des évangélistes regroupés par deux, se contente de vignettes aniconiques.

L'essor de l'art figuratif dont témoigne l'évangile de Baltimore est sans véritable discontinuité mais timide et sans parallèle avec l'expansion des images byzantines au lendemain de leur « restauration ».

Le choix d'un modèle iconique revient dans l'évangile d'Andrinople, un manuscrit réalisé dans l'Empire au début du XIe siècle que le donateur présente à une Vierge Hodigitria[39] ; on ignore l'origine du manuscrit de Baltimore, mais l'analogie n'est sûrement pas une coïncidence. La transposition des images de culte, bien que difficile à cerner en termes de diffusion géographique, est désormais une habitude ancrée dans l'usage arménien et sera souvent réitérée par de nombreux exemples plus tardifs. Au sein de l'Église arménienne, la question des images ne s'est pas posée en termes d'opposition entre images saintes et décor aniconique ou profane comme la querelle iconoclaste à Byzance est généralement interprétée[40].

L'IMAGERIE ARMÉNIENNE MÉDIÉVALE : DÉCORS ET REPRÉSENTATIONS

Désormais, l'art arménien offre des images saisissantes, originales, parfois énigmatiques et curieuses qui attirent le regard des amateurs et l'intérêt des historiens, comme par exemple les célèbres reliefs qui célèbrent le roi fondateur de l'église palatiale de la Sainte-Croix d'Aght'amar. La chronique composée par T'uma Arcruni, l'historien de la cour du Vaspourakan, évoque le décor extérieur soulignant la continuité du répertoire biblique et la diversité du décor

[38] *Armenia Sacra*, p. 178 ; DER NERSESSIAN 1973, pp. 1-5, pl. III-V; RAPTI 2012, pp. 309-310.

[39] JANASHIAN 1966, pp. 28-30, pl. XXIV-XLI et pour l'image de la Vierge XXIX-XL ; le manuscrit comporte également deux peintures représentant les évangélistes par deux et debout, disposées après les canons des concordances ; le reste du décor consiste en des motifs ornementaux et deux croix soigneusement exécutées. Voir aussi Helen C. Evans (éd.), *The Glory of Byzantium*, New York 1996, n° 239 et *Armenia Sacra*, pp. 178-180.

[40] Selon la lecture alternative de BROCK 1977, p. 57, l'iconoclasme se préoccupait à délimiter le divin et son aire d'interférence chez les humains.

sculpté profane. L'évocation de l'intérieur est plus complexe : outre les élégantes fresques, encore conservées, l'historien signale « des portes d'argent », « des images entourées d'or et de pierres précieuses et des perles et de nombreux vases ». Ni la thématique ni la sacralité ne sont précisées : plutôt que des icônes ou des objets de culte, l'expression pourrait désigner les textiles et le mobilier qui complétaient le décor de l'église et de la galerie réservée au roi clôturée par les portes orfévrées[41]. La Sainte-Croix d'Aght'amar est certes un monument singulier qui répondait à des besoins et des circonstances spécifiques.

Cependant, le décor sculpté de Błno-Noravank'réalisé au milieu du XIe siècle, en Siounie, près de l'actuelle frontière iranienne, témoigne que la sculpture figurative pouvait survivre dans d'autres contextes (fig. 4)[42]. Les rares œuvres d'arts somptuaires qui nous sont parvenues indiquent également que les images n'étaient pas bannies mais réservées à des objets ou des dispositifs liturgiques choisis dont l'usage était règlementé par le rite et les officiants[43].

D'un autre côté, il est vrai que dans les sources, il n'est jamais question de la valeur sacrée des images figurées et ces dernières sont rarement mentionnées. T'uma Arcruni semble suivre la prescription de Jean d'Odzun lorsqu'il souligne la nature purifiée du métal qui revêtit la vénérable croix de Varag, œuvre d'un maître de talent, et situe le processus dans la continuité de la loi mosaïque. Le même auteur mentionne à plusieurs reprises des précieux vases liturgiques mais il ne signale d'autre image que celle « du saint signe du Christ » sur l'encensoir[44]. Jean le catholicos, au Xe siècle mentionne par exemple à plusieurs reprises des objets liturgiques tels les vases de l'église et le rideau polychrome sans jamais signaler la présence d'images[45]. Fidèle à la tradition liturgique des premiers siècles du christianisme l'Église arménienne a observé l'usage du rideau qui rythme le déroulement des mystères devant les yeux des fidèles. Contrairement au développement des iconostases dans les églises orthodoxes, le sanctuaire arménien surélevé est systématiquement dépourvu de décor et même des motifs ornementaux n'y prennent place que très exceptionnellement[46]. L'attitude face aux images et à leur culte ne constituent pas un véritable point de débat dans la diplomatie ecclésiastique entre l'Église

[41] Thomson 1985, pp. 360-361.

[42] Donabédian/J.-M. Thierry 1987, pp. 124 et 178-179 ; l'emplacement initial des reliefs, aujourd'hui encastrés arbitrairement à l'intérieur de l'église, ainsi que leur fonction demeurent incertains. J.-M. Thierry 2000, pp. 159-161, fig. 114-117. La sculpture de la fig. 4, photographiée in situ en 2010, est désormais restaurée et conservée au Musée d'Histoire d'Arménie.

[43] Par exemple les reliquaires de saint Etienne et du bâton de saint Barthélemy dont l'origine remonte aux Xe et XIe siècles, voir *Armenia Sacra*, nos 71 et 72.

[44] *Thomas Artsrouni*, éd. Thomson, *op. cit.*, & 244, p. 307 et & 253, p. 315.

[45] Ch. XXIV, au sujet des pillages des vases liturgiques de l'église du village de Baguan, il mentionne les vases somptueux et le rideau multicolore, Boisson Chenorhokian 2004, p. 172 et plus loin au sujet des troubles entre Afshin et le roi Smbat, ch. XXXI, trad. p. 219, il est question de magnifiques présents, des parures et des vases venant du pays des Grecs.

[46] Par exemple l'église de Tełer où une sobre série d'arcs en accolade se profil sur le devant du podium du sanctuaire. Quant aux rideaux liturgiques, les exemples conservés ne remontent guère avant le XVIe siècle et leur répertoire varié ne présente que de très lointaines analogies avec les iconostases orthodoxes. Ces œuvres tradives proposent aux yeux des fidèles. Dans les sources, les mentions de rideaux pourvus d'images, au XIIIe siècle, coïncident avec un recours plus fréquent aux images religieuses, cf. *infra*, p. 73.

arménienne et les autres Églises : la tentative de rapprochement avec l'Église grecque sous le patriarche Photios[47] et, de nouveau, dans la seconde moitié du XIIe siècle, sous Nersès le Gracieux, mais aussi les débats avec l'Église latine ne laissent aux images qu'une place très secondaire. Dans le sens inverse, les accusations contre les Arméniens, d'ordre essentiellement rituel, ne portent pas sur leur attitude à l'égard des images. Même dans sa très virulente polémique anti-arménienne, Euthyme d'Acmonia, au XIe siècle, touche à peine au sujet des images et se contente de renvoyer très brièvement à son discours contre les iconomaques pour ce qui est de la différence entre les icônes et les idoles. En revanche, il fustige les Arméniens qui, selon lui, accusent les orthodoxes d'idolâtrie en raison des icônes du Christ et de la Vierge et leur retourne le blâme à propos de la croix en y ajoutant plus précisément le dépréciatif *xylolâtres*[48]. Son plaidoyer trahit une connaissance approximative, voire une distorsion exagérée des prescriptions des *Constitutions apostoliques* de Jean d'Odzun : les Arméniens sont taxés d'abus dans la bénédiction du saint chrême et dans le culte de la croix qui « n'est qu'une icône », ainsi que par le fait de regrouper des croix en bois par trois pour figurer la Trinité[49].

En effet, sans parler d'iconoclasme, force est de constater le goût pour un certain aniconisme qui se taille une part non négligeable : il ne s'agit pas de proscrire les représentations religieuses, mais d'accorder à l'ornement, géométrique, végétal, zoomorphe et épigraphique, une place prépondérante. Les monuments de l'époque en témoignent, indépendamment des écoles régionales[50]. Les formes architecturales s'imposent dans la sobriété et la puissance de la pierre. Des décors végétaux ou géométriques soulignent volontiers des éléments choisis et les inscriptions se concentrent souvent sur les portes associées à des frises ornementales. Le rôle structurant et formateur de l'ornement, souvent géométrique et emprunté au vocabulaire plastique musulman, se retrouve associé à la croix d'une manière tout aussi éloquente qu'en architecture avec une multitude de variantes : les khachkars dès la même époque, à la fin de la domination arabe, ponctuent le paysage arménien. Edifices et stèles sont régis par ce mode ornemental qui évoluera avec l'enrichissement des formes aux époques postérieures sans cesser d'être un principe fondamental de l'art arménien.

Même dans les manuscrits on distingue deux partis décoratifs selon la place accordée aux figures et à l'ornement. Plusieurs livres des évangiles du XIe siècle conservent des décors où la croix, s'impose en pleine page en frontispice à l'ensemble du recueil, ou apparaît régulièrement parmi des vignettes marginales à caractère ornemental[51]. Dans les évangiles de Drazark, Matenadaran ms. 6763, réalisés en Cilicie en 1113, des croix remplacent les portraits des évangélistes au début de leurs récits (fig. 5) : ce recueil constitue un exemple certain de décor délibérément aniconique

[47] Dorfman-Lazarev 2004.

[48] *Patrologia Graeca*, vol. 130, col. 1183 : « Πῶς οὖν τούτους προσαγορεύσομεν, ξυλολάτρας ἢ εἰδωλολάτρας, ἀμφότερα γὰρ αὐτοῖς ἁρμόζει; ». Euthyme d'Acmonia (ou de Peribleptos) est souvent confondu avec son homonyme Zygabène, auteur sous le nom de qui le *Traité contre les Arméniens* est édité. Au sujet de la polémique anti-arménienne voir aussi Vryonis 1981, pp. 65-81, en particulier p. 79 ; pour les dates et l'activité d'Euthyme de Péribleptos, *Oxford Dictionary of Byzantium*, t. 2, article *Euthymios of Akmonia*. Voir aussi Ermilov 2010, pp. 79-90.

[49] *Patrologia Graeca*, vol. 130, col. 1182.

[50] P. Donabédian, dans *Armenia Sacra*, pp. 131-135 et Cuneo 1988. Voir aussi Azatyan 1987 (en russe).

[51] Der Nersessian 1993, p. 2, note 11.

privilégiant le thème de la croix[52]. Des décors associant ornements et croix se trouvent également plus tard sans faire la spécificité d'une certaine région ni d'une période précise ; et contrairement à l'exemple précédent, il est difficile d'expliquer le choix d'un décor aniconique[53]. Le thème de la croix se transpose également sur les reliures dont peu d'exemples assurément datés subsistent : le nombre important des reliures conservées arborant une croix sur piédestal, souvent constituée d'entrelacs et aux extrémités trilobées permet d'y reconnaître la tradition des pages liminaires des évangiles. D'autres exemples présentent des croix en métal de formes diverses et parfois pourvues d'inscriptions. Fixées en guise d'offrandes votives à des dates différentes, sur les revêtements d'un vénérable manuscrit, elles témoignent de la puissance de la croix et du livre comme medium de prière[54]. De très nombreux manuscrits se contentent de simples bandeaux ornementaux en guise d'introduction et des tables de canons pourvues de décors élémentaires mais cette simplicité n'est pas forcément l'effet d'un rejet des décors figurés. Souvent de facture modeste, parfois incomplets, ces manuscrits sont moins connus et moins étudiés.

En Cilicie, au XIIe siècle, le catholicos Nersēs le Gracieux insiste sur l'honneur et le respect dus aux images sacrées représentées sur les vêtements sacerdotaux et placées dans les églises. Dans l'élégie sur la prise d'Edesse, Nersēs relate les destructions perpétrées par les soldats de Zangui et mentionne en détail les objets liturgiques du sanctuaire pillés, puis ceux profanés : les autels, la croix du Christ et les images du Verbe incarné, de la Vierge et des autres saints[55]. Presque rien n'est préservé des textiles et des décors pariétaux ; mais les rares exemples de peintures et d'art somptuaire et surtout l'étonnant enrichissement du répertoire iconographique dans les manuscrits révèlent une sensibilité particulière à l'image caractéristique de la Cilicie arménienne du XIIe au XIVe siècle, partagée par les élites civiles et religieuses. La mixité religieuse et culturelle de la Cilicie a sans aucun doute stimulé cette ouverture et conditionné

[52] Les canons portent tous des motifs aniconiques des volutes ou des alvéoles et des palmettes d'une grande simplicité. Les encadrements au dessus des concordances et en début des récits sont surmontés par des oiseaux affrontés de part et d'autre d'un vase. Sans la substitution des croix qui de surcroît sont associées chacune à un colophon, la facture relativement pauvre du manuscrit aurait pu expliquer l'absence des images. Pour ce manuscrit, voir Claude Mutafian (éd.), *Arménie · La Magie de l'écrit*, Paris 2007, n° 3.14, p. 88 et Der Nersessian 1993, p. 2, fig. 1-2 ; Rapti 2012, p. 310.

[53] Par exemple les évangiles de Nouvelle Djoulfa, ms. 56/22, réalisés en Cilicie en 1187 et ms. 547 (28) (Der Nersessian/Mekhitarian 1986, p. 197, fig. 5 et p. 6, fig. 208) ou les évangiles de Baltimore Walters Art Museum, ms. 538, réalisés en Cilicie en 1193 (Der Nersessian 1973, pp. 6-9 et pl. 12-28 ; S. Der Nersessian note la prédilection de l'artiste pour les formes géométriques exploitées parallèlement avec des rinceaux imitant des motifs pseudo-coufiques et des oiseaux). Voir Der Nersessian 1993, p. 4. La mise en page cruciforme de la lettre d'Eusèbe à Carpien trahit de son côté des modèles byzantins tout comme l'éclat émaillé des couleurs. L'inscription dédicatoire particulièrement élaborée confirme qu'il s'agit d'une création soignée pour un religieux appartenant au clergé supérieur. Quelques autres exemples obéissent à ce principe, mais conservent les portraits des auteurs, comme l'évangile du Matenadaran, ms. 10434, où la simplicité de la palette, pourtant rehaussée d'or, et la profusion des éléments géométriques s'associent dans une œuvre de grande finesse (Izmaïlova 1979, p. 208, fig. 141-143).

[54] Mathews/Wieck 1994, n° 47, pl. 45 Voir aussi les évangiles du Walters Art Museum ms 538. http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W538/ et Rapti 2012, pp. 313-314.

[55] *Recueil des historiens*, pp. 262-264 : « les vases d'argent et d'or, les vases du sacrifice et ceux où brûle l'encens [...] les kechots [éventails liturgiques bordés de clochettes] retentissants, le rideau du sanctuaire et les tentures de l'autel, les riches ornements des prêtres et le manteau du patriarche, les chapes [...] ».

l'expression de la piété personnelle. Au début du XIIe siècle, le prince T'oros élève à Anazarbe une église dédiée aux saints guerriers et y dépose une vénérable icône de la Vierge[56]. Selon toute vraisemblance, l'icône était une œuvre byzantine, mais l'honneur qui lui est réservé, dû sans doute à la vénération dont elle avait déjà fait l'objet, et à sa fonction talismanique dont les sources se font l'écho, montre que le culte des images n'était guère frappé d'interdiction. D'ailleurs, la chapelle de T'oros conserve quelques fragments de fresques en très mauvais état dont la datation est incertaine mais pourrait remonter à l'époque de la construction. Indépendamment de l'origine des peintres et du style des fresques, on y a suivi sans aucun doute l'exemple contemporain et l'usage prévalant dans la région. Peu après, dans la seconde moitié du XIIe siècle, l'image du Christ Emmanuel (fig. 6), véhiculée par des modèles byzantins monétaires ou peints, apparaît également dans les manuscrits arméniens pour prouver non seulement la perméabilité aux modèles byzantins mais aussi la compréhension dans leur subtilité et leur symbolisme[57]. Enfin, plus tard vers la fin du XIIIe siècle les images singulières de la Vierge de Miséricorde introduisent clairement le modèle « iconique », nouvellement apparu, de la Vierge de Miséricorde dans les peintures de deux livres commandités par des nobles laïques[58]. L'association de l'image et des personnages dans le même champ est polyvalente et exprime en tout cas l'honneur rendu à l'image et le rôle de cette dernière dans la dévotion personnelle, rejoint une pratique que l'on observe dans la monde médiéval, avec un nouvel essor à Byzance à partir du XIe siècle La familiarité des peintres des manuscrits arméniens de Cilicie avec l'art de l'icône est incontestable ; elle se voit dans la transposition des schémas iconographiques et à l'usage des techniques comme le brunissage ou les ornements saillants obtenus en stuc. Mais, comme dans la *maniera greca* en Italie du Trecento, la technique et le style de l'icône ne créent pas d'icône-objet de culte.

Le renouveau artistique opéré en Cilicie retentit bien au delà du royaume, dans le monde arménien médiéval. C'est peut-être là la raison qui explique la multiplication des images « iconiques » dans l'intimité des manuscrits notamment celles qui accompagnent les portraits des donateurs. L'adoption des types « iconiques » empruntés volontiers à la peinture d'icônes ou des retables est particulièrement évidente dans l'iconographie mariale dont les exemples se multiplient incorporant aisément des types d'origines diverses comme la Vierge de Tendresse ou encore la Vierge *lactans* (fig. 7-8)[59]. Les innovations artistiques qui se produisent à la même époque offrent d'autres cas analogues d'appropriation très sélective : l'introduction

[56] Plusieurs sources soulignent l'importance de cette icône, malgré leurs différences dans les détails de l'acquisition. La *chronique cilicienne* et Mathew d'Edesse relatent que T'oros acheta l'icône auprès du prince T'at'oul, un arménien chalcédonien (Ara E. Dostourian, *The Chronicle of Matthew of Edessa*, Lanham, MA, 1993, p. 195, ch. III, 24). Dans la seconde moitié du XIIIe siècle, l'historien de la cour Vahram, dans sa chronique rimée chante encore l'icône, butin de Thoros, qui faisait accroître sa puissance (*Recueil des historiens des* croisades, p. 499). Voir aussi Dédéyan 2003, pp. 474-476.

[57] Rapti 2009, pp. 779-818.

[58] Der Nersessian 1993, p. 159, fig. 646-647 ; Mathews 1998, pp. 168-170 ; Helen C. Evans (éd.), *Byzantium. Faith and Power*, New Haven 2004, n° 30A, p. 60.

[59] Mathews 1998, p. 170 ; S. Der Nersessian, « Western Iconographic Themes in Armenian Manuscripts », dans *Gazette des Beaux Arts*, VIth series, XXVII, 1957, « Mélanges Henri Focillon », pp. 71-94, repris dans S. Der Nersessian, Byzantine and Armenian Studies, vol. 1, texte, vol. 2, illustrations et index, Louvain 1973, pp. 611-630.

de la mitre latine à fanons dans le costume épiscopal arménien ou celle des bras reliquaires, seuls exemples de reliquaires corporels parlants en Orient, que l'usage arménien reconfigure dans leur fonction liturgique et cérémonielle.

Presque à la même époque, dès la fin du XIIe siècle, une grande partie des territoires historiques arméniens se trouve sous le contrôle du royaume de Géorgie avant de s'intégrer dans l'empire mongol. Cette double ouverture vers le monde chrétien – de toute obédience et tradition en Cilicie, et orthodoxe chalcédonien dans le nord a sans doute stimulé ou conforté l'introduction des images dans les décors monumentaux et l'enrichissement du répertoire iconographique. Mais si cela a pu se produire aisément, avec la créativité et la diversité dont œuvres et monuments rendent compte, c'est parce que l'art de l'image ne se heurtait à aucune interdiction canonique formelle et la sensibilité à l'image ne s'était guère évanouie. La fabrication des images et leur usage devient plus libre et c'est ainsi que des images figuratives prennent place sur les khatchkars, auparavant dévolus à la seule croix et à l'ornement : leur contenu essentiellement théophanique et eschatologique associe souvent le Christ en majesté de la Seconde Venue et la Déisis, qui occupent la partie supérieure des stèles et renforcent leur caractère eschatologique[60]. La perception des images par les fidèles et l'interaction possible de ces derniers ne peut être qu'hypothétique : ces images, qui se rencontrent également, sur de représentations monumentales ou encore dans les manuscrits correspondent aussi aux images puissantes évoquées dans les prières et la liturgie, longtemps cultivées et déclinées sur le plan de la construction mentale et de la vision mystique. À ce propos les khatchkars *amenaperkitch* méritent l'attention (fig. 9) : il s'agit d'un type particulier de stèle où la Descente de la croix se substitue à la figure de la croix paradisiaque. Représenté par quatre témoins seulement, tous datés du XIIIe siècle, ce type répond probablement à une dévotion limitée et un contexte précis, sans doute monastique, et au nord de l'Arménie[61]. Ses origines pourraient éventuellement remonter à la vénérable croix sur bois connue sous le nom de Grégoire Magistros, aujourd'hui au Trésor du Saint-Siège d'Etchmiadzine et datée du XIe siècle, une œuvre de petites dimensions, destinée à la dévotion privée et sculpté d'une fine image de la Descente de la Croix. Bien longtemps après cette œuvre unique, les khatchkars *amenaperkitch* offrent une association novatrice d'un format traditionnel, lié à l'art de mémoire et l'image du Christ en croix. Ce type précis n'a pas eu de postérité, mais des exemples postérieurs comme le Crucifix en pierre de Sevan de 1442[62], le khatchkar avec le Christ en croix entouré de scènes de la Passion (fig. 10) et la présence de la Crucifixion sur plusieurs revêtements de reliure prolongent peut-être l'affirmation de la Crucifixion comme image de piété.

La spécificité des images dans le domaine arménien

Dans l'art arménien image et aniconisme semblent coexister dans un compromis subtil qui dépend, selon le cas, du contexte des œuvres mais aussi du goût et des références des commanditaires. Le statut des images et leur rôle dans la vie spirituelle évoluent certes à travers

[60] P. Donabédian, dans *Armenia Sacra*, p. 159.

[61] *Armenia Sacra*, p. 160.

[62] *Armenia Sacra*, n° 132.

le temps et les régions sans toutefois reposer exclusivement sur des critères géographiques, ni se référer à un tournant historique aussi précis et déterminant que la restauration des images fournit à Byzance.

Faut-il considérer que la réticence, plus ou moins avérée face à l'image, entre la fin de l'Antiquité et du moins jusqu'au XIIIe siècle, est une des conséquences de la spécificité de l'Église arménienne et de la rupture avec l'Église romaine après le concile de Chalcédoine ? La réponse ne peut-être que positive, mais impose immédiatement la nuance. La réticence des Arméniens à l'égard des images ne semble pas découler de la doctrine sur les deux natures du Christ. Elle ne s'oppose pas à la doctrine de l'Église chalcédonienne qui, ressent elle-même jusqu'au conflit ses propres incertitudes quant à l'image. L'usage limité des images d'une part dans les livres et d'autre part sur des objets liturgiques, avec l'association au sacrément de l'onction avec le saint chrême (myron), semble avoir offert à l'Église arménienne une voie moyenne qui lui permettait à la fois de se démarquer de l'Église chalcédonienne et du nihilisme des hérétiques et de conforter ainsi une population probablement non moins méfiante que celle de l'Empire byzantin à l'égard de la représentation du sacré. Dans les dispositions du catholicos Jean d'Odzun on pourrait sentir, malgré le schisme et la distance, comme un air du temps, quelques affinités avec l'idéal iconoclaste d'une imagerie religieuse sélective et symbolique, imposé alors dans l'Empire. Néanmoins, pour le monde arménien le statut des images s'inscrit dans le cadre plus large de la formation d'une identité qui s'opère précisément à cette époque : l'Église et la langue tendent à fédérer un peuple dépourvu de référence politique et à estomper ainsi les différences culturelles et spirituelles au sein des Arméniens[63]. L'Arménie a échappé à l'iconoclasme byzantin, mais aussi à la normalisation liturgique et la centralisation qui ont suivi la restauration des images à Constantinople. Sans jamais légiférer sur le culte des images, elle les accepte, mais dès le VIIe siècle le livre et la croix s'imposent comme moyen de dévotion et objets de culte et l'emportent sur la représentation. Le livre des évangiles tient dans la dévotion arménienne un rôle équivalent à celui de l'icône dans le monde orthodoxe[64]. Dans les contextes et les orientations les plus diverses que connaît l'art arménien l'évangile et la croix sont offerts au baiser et à la prosternation des fidèles, sans que cela ne soit explicitement prescrit et règlementé ni critiqué. Le portrait de dédicace d'un évangéliaire réalisé en 1236 (fig. 11) en offre l'exemple le plus caractéristique : à l'instar des portraits dédicatoires sur d'autres supports et dans d'autres aires culturelles et dans le sillage de la tradition inaugurée par les évangiles de Baltimore (fig. 3), les donateurs apparaissent dans des tenues caractéristiques de leur milieu et de leur temps, en train d'adresser leur prière à l'évangile posé sur le pupitre et timbré d'une grande croix[65]. Cette constante prééminence du livre liturgique comme objet cultuel et, éventuellement support d'images, pourrait remonter bien avant l'autorisation tacite des canons de Jean d'Odzun. Elle semble prolonger la transformation des évangiles en vénérables

[63] Garsoïan 2009, pp. 90-92, repris dans Garsoïan 2010, art. II. Cf. aussi van Lint 2009, pp. 251-278 et en part. p. 261 *et suiv.*

[64] *Armenia Sacra*, p. 177. Les colophons des manuscrits et les formules de prières inscrites sous les peintures au moment de la commande ou ajoutées ultérieurement confirment cet attachement. De même que les notes, souvent ignorées, qui enregistrent des dates et des événements concernant les hommes et les femmes ou les institutions qui possèdent ces livres.

[65] Ispahan, Nouvelle Djoulfa, ms. 36 (156). L'inscription identifiant les personnages a été refaite lors d'un changement des mains du manuscrit. Der Nersessian/Mekhitarian 1986, pp. 194-195, fig. 45.

objets liturgiques dans des précieuses reliures[66], une tradition protobyzantine contemporaine et parallèle avec l'essor des images cultuelles.

L'attitude arménienne face à l'image a par ailleurs pu être conditionnée par deux paramètres différents, mais complémentaires, et tout aussi importants : l'absence d'un substrat hellénisé précédant le christianisme[67] et les affinités avec le monde sémitique, perceptibles dans l'attachement au livre et à la sanctification des matériaux. L'évolution des images dans l'art arménien présente quelques points communs significatifs avec celui des Syriens, notamment la prépondérance de la croix et l'affection pour les formes de la croix au pied feuillé ou sur piédestal, l'intérêt pour les décors épigraphiques. Outre l'analogie avec la richesse des décors figuratifs dans les manuscrits et les objets, les auteurs monophysites ne s'intéressent aux images qu'accessoirement sans guère s'y en prendre[68]. La proximité des Arméniens avec le monde de l'islam a pu conditionner l'imaginaire et l'esthétique de leur art[69]. La voie moyenne dans les dispositions de Jean d'Odzun canonisait également un « mode ornemental », selon la définition d'Oleg Grabar[70], privilégiant l'élément symbolique et la cadence des formes géométriques et épigraphiques, un système visuel qui pouvait se développer en harmonie avec les principes esthétiques prévalant. La communion au « mode ornemental » de l'art de l'islam se prolongent d'ailleurs au delà de la période de la domination arabe dans les territoires historiques d'Arménie à l'époque du sultanat de Konya et des principautés mongoles. Toutefois, c'est pendant la domination du califat que l'Église arménienne, bien qu'opprimée, s'est libérée des querelles et des hésitations héritées de l'Antiquité et a pu forger son identité[71]. Le message intériorisé des formes aniconiques et épigraphiques que privilégiait l'art de l'islam offrait d'ailleurs peut-être un idéal esthétique nouveau qui se prêtait bien à exprimer l'essor d'une spiritualité rigoureuse étroitement liée à celui des monastères. Évoluant dans des contextes, fort changeants, l'art arménien semble avoir conservé une attitude « origéniste » dans la mesure où les images sont appréciées comme moyen de réflexion, comme langage ou encore comme signes, plutôt que comme moyens de vénération même elles revêtissent un certain rôle médiateur. Sans encadrement théorique ni canonique, mais d'un fort ancrage coutumier, tempéré éventuellement selon des spécificités régionales, cette attitude a peut-être été une contrainte pour l'expansion de l'art figuratif arménien, mais elle lui a sans doute permis l'extrême diversité, voire la versatilité, qui le caractérise et qui fait toute sa puissance.

---

66 Lowden 2007, pp. 45-47. C'est cette tradition qui est au cœur de l'argumentation de l'Apologie de Vrt'anēs.

67 Grabar 1984, pp. 114-115.

68 Les syriens jacobites, monophysites, ont parfois été suspectés d'hostilité à l'égard des images : Brock 1977, p. 56.

69 Voir aussi Griffith 2009, pp. 63-84.

70 O. Grabar 1996/a, p. 190 et O. Grabar 1996/b, pp. 117-119.

71 Garsoïan 2009, pp. 90-92, repris dans Garsoïan 2010, art. II et J.-P. Mahé, dans *Armenia Sacra*, p. 119.

Textiles et décors peints aniconiques

Marielle Martiniani-Reber

Conservateur en chef, responsable des collections byzantines et post-byzantines Musée d'art et d'histoire, Genève.

La problématique de la parenté de certains textiles et des décors peints relevés dans les églises peut-être d'époque iconoclaste, mais en tous cas offrant une ornementation aniconique, a déjà fait l'objet d'études approfondies[1]. Toutefois, nous nous proposons de reprendre cette question en relevant les particularités d'une sélection de décors aniconiques qui peuvent être mis en relation dans les églises naxiotes, Sainte-Kyriaki, Saint-Artemios et Saint-Jean d'Adisarou.

La comparaison des décors peints avec des textiles encore existants, semble en mesure de nous informer sur la persistance et la circulation des modèles en cernant plus précisément cette question, notamment parce que la datation des tissus a fait des progrès notables ces dernières décennies. Des groupes de textiles ont fait l'objet d'études stylistiques, ce qui a permis, entre autre, de dégager certaines constantes[2]. Des méthodes de datation plus fiables sont également apparues[3].

Par ailleurs, on est actuellement mieux à même de distinguer les différentes aires de production des textiles arrivés jusqu'à nous, différenciant avec assez de sûreté les tissus sassanides,

---

1 En particulier Nicole Thierry, « Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie », *Journal des Savants*, 1976, pp. 81-119.

2 Voir l'étude portant sur la datation d'un groupe important de tissus byzantins et iraniens, dans Donald King, « Patterned silks in the Carolingian Empire », dans *Bulletin de liaison du Centre international des tissus anciens*, 23a, 1966, pp. 47-49. Parmi ces tissus, certains présentent une iconographie chrétienne (Annonciation, Nativité), tandis que d'autres sont plus ambigus, comme le motif du lutteur au lion, Samson, dont on connaît un grand nombre de variétés, et qui a pu être perçu comme un chasseur symbolique. Cette analyse est basée sur des regroupements stylistiques de soieries importées en Occident, à l'époque carolingienne, donc importante pour sa relative contemporanéité avec l'iconoclasme. Elle a permis de clarifier les datations en s'appuyant sur des témoignages historiques et croisant les informations sur des groupes cohérents de textiles. Des résultats très intéressants à ce point de vue ont été récemment publiés dans Helen C. Evans (éd.), *Byzantium and Islam. Age of Transition, 7th-9th Century*, Metropolitan Museum of Art, New York, Newhaven 2012.

3 Les analyses au C14 ont également porté leurs fruits en ce domaine, réduisant la fourchette de leurs estimations, tout en étant beaucoup moins destructives que par le passé. Voir Dominique Bénazeth, Marie-Hélène Rutschowscaya, « Avancées des recherches sur les tissus de provenance égyptienne conservés dans les collections publiques françaises », *Antiquité tardive*, 12, 2004, pp. 79-86, et *Égyptiennes, Étoffes coptes du Nil*, Mariemont 1997, pp. 110-116.

post-sassanides, byzantins grâce à un développement des recherches à partir des années 1970[4]. On rappellera que nous connaissons la plupart des tissus qui nous sont parvenus au moyen de trois sources de provenance : les fouilles d'Égypte, conduites sans méthode scientifique, à la fin du XIXe siècle, les fouilles clandestines, toujours en Égypte, à la même époque – et dans ce cas, nous n'avons généralement plus le lieu d'origine de la découverte –, et les trésors d'églises occidentales[5]. On ne possède que de rares données historiques sur le matériel textile de ces trésors. Cependant, durant les deux dernières décennies, des fouilles, en particulier le long des routes de la soie, ont permis la mise au jour de textiles dans un contexte documenté[6].

Un célèbre passage de *La vie d'Étienne Le Jeune*[7], nous apprend que partout où il y avait de vénérables images du Christ, de la Vierge, ou des saints, elles étaient effacées, mais que s'il s'agissait de peintures d'arbres, d'oiseaux ou d'animaux et plus encore de peintures sataniques de courses de chevaux, de chasses, de scènes de théâtre ou d'hippodrome, on les conservait respectueusement et on les nettoyait (restaurait ?). Ce texte établit, comme cela a déjà été explicité[8], la préexistence de scènes aniconiques, pouvant être interprétées comme iconoclastes, avant la période proprement dite de l'iconoclasme byzantin.

Ensuite, ce passage marque une hiérarchie claire entre les différentes images chez l'auteur de *La vie d'Étienne Le Jeune* : en premier lieu, il cite les représentations religieuses, dans cet ordre, le Christ, puis la Vierge, puis les saints, en tant qu'images sacrées. On remarquera qu'en second lieu sont énumérés les arbres, oiseaux, puis les autres animaux. Enfin, les scènes iconographiques profanes, qui pourtant existaient aux côtés des saintes icônes, sont qualifiées de sataniques. Même si l'on sait que l'Église s'opposait aux divertissements de l'hippodrome ou du théâtre, on peut certainement aussi voir dans cette prise de position une critique politique, puisque ces scènes illustrent la gloire impériale, comme les courses et les chasses[9].

---

[4] Pour les soieries d'Asie centrale, voir Dorothy Shepherd, W. Henning, « Zandaniji identified ? », *Aus der Welt der islamischen Kunst, Festschrift Ernest Kühnel*, Berlin 1959, pp. 1-45, et surtout Dorothy Shepherd, « Zandaniji revisited », *Documenta Textilia, Festschrift für Sigrid Müller Christensen*, Munich 1980, pp. 105-122. Récemment, ce groupe de soieries à pu être attribué à une production arabo-orientale du IXe siècle. Voir àce propos Nicholas Sims-Williams etGeoffrey Khan, «Zandaniji misidentifies», *Bulletin of the Asian Institute, 22, 2012*, pp. 207-213. Pour les soieries espagnoles, Donald King, « Two Medieval textiles terms : *draps d'ache, draps de l'arest* », *Bulletin de liaison du CIETA*, 27a, 1968, pp. 26-29.

[5] La Suisse rassemble un important patrimoine dans ce domaine, dans certains de ces cantons catholiques, en particulier à Sion, et Saint-Maurice dans le Valais, ou Coire dans les Grisons. Voir Brigitta Schmedding, *Mittelalterliche Textilien in Kirchen und Klöstern der Schweiz*, Berne 1978.

[6] Voir les tissus des oasis des déserts du Xinjiang dans *Keriya, Mémoires d'un fleuve, Archéologie des oasis du Taklamakan, mission archéologique franco-chinoise au Xinjiang*, sous la direction de Corinne Debaine-Francfort et Abduressul Idriss, Paris 2001 et dans James Patrick Mallory, Victor H. Mair, *The Tarim Mummies, Ancient China and the mystery of the Earliest Peoples from the West*, Londres 2000.

[7] Voir Jean-Michel Spieser, « Images de culture : de l'iconoclasme à la Renaissance macédonienne », *Méthodologie iconographique. Actes du colloque de Strasbourg, 27-28 avril 1979*, Strasbourg 1981, pp. 95-106 et Lafontaine-Dosogne 1987, pp. 321-337.

[8] Acheimastou Potamianou 1986 et Jacqueline Lafontaine-Dosogne, « Pour une problématique de la peinture d'Église byzantine à l'époque iconoclaste », *DOP*, 41, 1987, pp. 321-337.

[9] André Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, pp. 45-73.

Les programmes iconographiques des églises selon Étienne le Jeune

Cet exposé va s'intéresser plus particulièrement aux images que je qualifierais de médianes, car non qualifiées de sataniques, dans le passage de *La vie d'Étienne Le Jeune*, soit les arbres, les oiseaux et les animaux dont le statut (bonnes ou mauvaises images) est beaucoup moins précis. Plus loin, le biographe insiste sur le fait que le tyran, soit l'empereur Constantin V, avait fait de l'église, la Vierge des Blachernes, une hutte de gardien de vergers, (référence au psaume LXXVIII, 1) et un observatoire à oiseaux, en en énumérant diverses espèces (grues, corneilles, paons...) réalisées en mosaïques.

« L'observatoire à oiseaux »

Les panneaux de Sainte-Kyriaki de Naxos (ill. 1 et 2) offrent, malgré leur caractère éminemment populaire, un aspect du décor présenté par Étienne le diacre ainsi que des points communs avec certains textiles. Bien situés dans l'abside de cette église, les deux panneaux montrent chacun six oiseaux, traités de manière assez fruste, et donc mal identifiables. Au bas de l'un du panneau de gauche, on voit des poissons et un arbre fruitier, proche du palmier dattier. Les deux panneaux sont d'autant plus difficiles à interpréter qu'il ne s'inscrivent plus dans un programme iconographique cohérent – ils ont été recouverts à une époque ultérieure et la majeure partie du décor de l'église a disparu – si tant est qu'il ait jamais existé.

Les deux panneaux offrent quelques différences et ne semblent pas avoir été réalisés par la même main. Pourtant, leur composition en miroir est approximativement la même : un grand oiseau cravaté surmonte une nichée de cinq oisillons également cravatés. Myrtali Acheimastou Potamianou et Jacqueline Lafontaine-Dosogne[10] ont interprété ces images comme la représentation de la poule et de ses poussins.

Les oiseaux, traités de façon assez schématique, présentent sur le panneau de droite la particularité de posséder de longues pattes, assez épaisses, et sans doute pattues, c'est-à-dire garnies de plumes, ce qui, s'il s'agit bien de poules, désigne une espèce orientale ou archaïque.

Ces oiseaux portent une longue cravate, large et raide, qui se déploie à la manière du *pativ* iranien, emblème de la royauté sassanide. On sait bien que le *pativ* fut repris par les Byzantins, comme en témoignent certaines représentations impériales et le Livre des cérémonies[11]. Celui qu'arborent les oiseaux de Naxos est aussi large que les rubans sassanides, mais il flotte avec raideur, sans les ondulations des images sassanides.

Les oiseaux, bien présents sur les monuments sassanides, sur les mosaïques byzantines, vont perdurer dans l'art islamique, comme le montrent deux fragments de broderie ayyoubides (fin XIIe siècle – milieu XIIIe siècle) du Musée d'art et d'histoire[12]. Attribué également à l'époque

---

[10] Acheimastou Potamianou 1986 et Jacqueline Lafontaine-Dosogne, « Pour une problématique de la peinture d'Église byzantine à l'époque iconoclaste », *DOP*, 41, 1987, pp. 321-337.

[11] Martiniani-Reber 1986, pp. 109-111.

[12] *Tissus islamiques, collections du Musée d'art et d'histoire de Genève*, Neuchâtel 2008, p. 98.

ayyoubide, un fragment de toile brodée au point de chaînette offre des oiseaux d'une forme analogue à ceux de Sainte-Kyriaki, mais ils ne sont pas cravatés[13] (ill. 3).

Le rôle du *pativ* sur les peintures naxiotes est peu clair ; plutôt que de l'interpréter comme un symbole de pouvoir, il vaudrait mieux y voir l'influence du décor de certaines mosaïques ou de textiles dont les auteurs des peintures pouvaient avoir eu connaissance.

Par leur aspect général, les oiseaux de Sainte-Kyriaki peuvent être rapprochés d'autres exemples datés aux VIIe-IXe siècles et appartenant au décor sculpté d'édifices religieux.

On peut citer à cet égard un linteau de marbre appartenant au Musée byzantin d'Athènes de provenance inconnue[14] (ill. 4), ou encore un panneau de chancel de l'église Saint-Grégoire le théologien, à Thèbes, daté de 872/3[15] (ill. 5). Sur la face qui nous intéresse (celle en bas de l'image), les oiseaux, au-dessous d'un arbre majestueux, sont peu identifiables ; les deux disposés sur les côtés tiennent un élément dans leur bec (qui rappelle peut-être l'anneau des Sassanides).

Les oiseaux de Sainte-Kyriaki pourraient bien participer à un programme d'inspiration iconoclaste, tout en se rattachant à une tradition antique. Leur nombre de douze, au total, est celui des prophètes et des apôtres, tandis que Jacqueline Lafontaine-Dosogne dans l'article déjà cité, rappelait à ce propos, une étude d'André Grabar parue en 1962, où l'auteur met en lumière le relatif succès du thème de la poule protégeant ses poussins, dans les décors des pavements de mosaïques dans les synagogues comme celle de Beth Alpha[16] et les églises paléochrétiennes. On peut citer, parmi d'autres, au Proche-Orient, les églises de Mopsueste, Kabr Hiram au Liban ou Élie, Marie et Soreg à Gerasa, ou en Occident, à Teurnia, l'antique Tiburnia[17], à l'ouest de la Carinthie (ill. 6). Les oiseaux s'apparentent plus à des palmidés qu'à des gallinacés, mais le symbole de la mère protégeant sa progéniture semble bien là.

C'est d'ailleurs à cette fin que l'illustration des Cynégétiques d'Oppien reproduit ce même thème en commentaire à l'amour maternel chez les animaux, et que la pièce d'orfèvrerie du trésor de Monza, un chef-d'œuvre, réalisé à la fin du VIIe ou au début du VIIIe siècle, trouve sa justification[18]. Si dans la religion chrétienne on se réfère au passage de Matthieu 23, 37

[13] *Tissus d'Égypte, témoins du monde arabe, VIIIe-XVe siècles*, Genève 1993, p. 282.

[14] Voir Dimitracopoulou-Skyloyanni 2005, pp. 23-38, ill. 2, inv. BXM 920, pp. 27-28.

[15] *Byzantium, 330-1453*, Londres 2007, pp. 185, 425-426 et plus généralement pour le décor sculpté de cette église, Georgios Angelou Sotiriou, « Ὁ ἐν Θήβαις βυζαντινὸς ναὸς Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου », *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς* 1924, pp. 1-26.

[16] Voir André Grabar, « Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien, II, Les mosaïques de pavement (Suite) », *Cahiers archéologiques*, XII, 1962, pp. 115-151, et pour Beth Alpha, Eleazar Lipa Sukenik, *The ancient synagogue of Beth Alpha*, Jérusalem 1932.

[17] Cette ville importante de l'Empire romain fut un évêché jusqu'en 610..

[18] Voir notice de Margaret Frazer, « Chioccia con sette pulcini », *Monza, il Duomo e i suoi tesori*, Milan 1988, pp. 19-22 ainsi que Noureddine Mezoughi, « Gallina significat sanctam ecclesiam », *Cahiers archéologiques*, 35, 1987, pp. 53-63. Cette œuvre a aussi fait l'objet d'une étude monographique, voir Jean Hubert, « La poule aux poussins d'or de Monza », *Humanisme actif, Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris 1968, pp. 289-296 ; voir aussi l'article de Roberto Cassanelli, « Le trésor des rois lombards à la cathédrale de Monza · Architecture, objets liturgiques et idéologie du pouvoir, VIIe-XIVe siècles », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa · Les trésors des églises à l'époque romane, Actes des XLIes Journées romanes de Cuxa, 6-13 juillet 2009*,

(« Jérusalem….combien de fois j'ai voulu rassembler tes enfants comme une poule rassemble ses poussins sous ses ailes, et vous ne l'avez pas voulu »), on trouve également plusieurs références dans l'Ancien Testament, dans plusieurs psaumes (XXXI, 5 ; XXXVI, 8 ; LVII, 2 ; LXI, 5 ; LXIII, 8 et XCI, 3-4), et plus particulièrement le LXXXIV, 4, « même le moineau trouve une maison et l'hirondelle un nid où elle dépose ses petits ».

Sur les éléments comparatifs que nous avons relevés, le nombre de poussins varie entre trois, quatre ou sept. Le fait qu'à Sainte-Kyriaki, on ait choisi d'en représenter deux groupes de six oiseaux paraît délibéré, attestant certainement une volonté de renforcer la valeur symbolique de l'image. Une œuvre primordiale pour la compréhension des peintures de Sainte-Kyriaki vient d'être mise au jour à Thessalonique. Il s'agit des restes de la mosaïque de sol de la plus ancienne église de la ville (fin IVe – début Ve siècle) qui montrent un phénix nimbé entouré de six oiseaux de chaque côté. Il en subsiste actuellement deux à droite et cinq à gauche, mais les six rayons qui émanent du phénix ne laissent pas de doute sur leur nombre originel de douze, et le fait qu'on doive voir en eux le symbole des apôtres[19].

En revanche, l'ajout des poissons paraît peu clair, peut-être servent-ils à élargir le sens de la représentation afin d'exprimer l'Église protectrice au sein du cosmos. Dans la Genèse I, 22-25, le cinquième jour, Dieu crée les poissons et autres animaux aquatiques, puis les oiseaux.

« Le verger »

L'arbre fruitier disposé à gauche du panneau de gauche (ill. 7) pourrait aussi renvoyer à une représentation symbolique et à d'innombrables exemples connus ou répertoriés dans les sources écrites. On en possède sur les mosaïques de pavement des églises paléochrétiennes, sur les parois des palais byzantins et arabo-musulmans, des mosquées et des églises, comme l'indique Étienne le diacre.

Cependant, une catégorie d'œuvres montrant des arbres portant fruits ou fleurs ne semble pas avoir jamais été rapprochée de l'art des iconoclastes, dont elle aurait pu également servir de source. En effet, seize tentures fragmentaires ont pu être répertoriées dans les collections publiques ou dans les publications. Elles sont en toile de lin et ornées d'insertions de tapisserie de laines colorées. La hauteur des arbres est d'environ un mètre, ce qui interdit une utilisation autre que l'ameublement.

Malheureusement, ces motifs d'arbres apparaissent le plus souvent isolés sur leur fond de toile, parce que ce tissu de lin, plus fragile que la tapisserie, a souvent été découpé par les antiquaires. Annemarie Stauffer répertorie les différentes espèces représentées sur ces tentures, qui proviennent toutes d'Égypte : arbres fleuris, pommiers, figuiers, grenadiers et orangers[20]. Nous ne sommes donc pas loin du verger opulent évoqué par Étienne le Diacre.

Cuxa 2010, pp. 143-151. Pour l'emploi de ce thème dans l'art juif, voir Thérèse Metzger, « Note sur le motif de la poule et des poussins dans l'iconographie juive », *Cahiers archéologiques*, XIV, 1964, pp. 245-248.

[19] Voir « Oldest Christian church in Thessaloniki », *Athens News*, consulté le 14 mars 2011 sur le site : http://www.athensnews.gr/portal/32/38943 ; voir aussi « More Antiquities revealed by Thessaloniki Metro », article consulté sur le site : http://www.archaeologydaily.com/news/201103136262/More-Antiquities-revealed-by-Thessaloniki-Metro.html.

[20] *Textiles d'Égypte de la collection Bouvier : antiquité tardive, période copte, premiers temps de l'Islam*, Fribourg 1991.

Au Textilmuseum de Saint-Gall, deux grandes tentures sont partiellement conservées et ont pu être reconstituées grâce à une restauration attentive.

La première tenture montre un arbre fleuri, un grenadier, un pommier et un arbre à fruits capsulaires. Si la longueur du fragment conservé est incomplète, elle atteint actuellement 3,15 m. La hauteur, elle, est complète et atteint 1,42 m (ill. 8).

La seconde tenture, très lacunaire, montre les restes de huit arbres fleuris, plus stylisés, traités de manière graphique. Il en subsiste environ 3,50 m de largeur et 1,25 m de hauteur. Ce tissu est d'une facture plus simple que la première tenture qui provient très certainement d'un atelier de haut rang (ill. 9).

Malgré le relatif grand nombre de témoignages de ces tentures et leur intérêt, on ne connaît aucun exemple qui ait subi de test au C14. On les date généralement entre le Ve et le VIIe siècle.

Ces décors, comme ceux des églises et palais des époques préiconoclaste et iconoclaste renvoient aux jardins orientaux qui se sont transmis depuis la Perse à l'Égypte et à la Méditerranée antique. Ils évoquent le Paradis, lieu planté d'arbres, dont une description chrétienne apparaît chez les Syriaques dès le IVe siècle. Aphrahate, vers 340, décrit les jardins du paradis comme des lieux plantés d'arbres chargés de fruits en permanence. On retrouvera cette image du Paradis, chez d'autres auteurs byzantins, image qui est forgée à partir de la Genèse et des sources païennes comme Homère[21].

Entre les Ve-VIIe siècles, les arbres fleuris ou fruitiers sont quasiment omniprésents dans le décor des pavements de mosaïques paléochrétiens et leur représentation à Khirbat al-Mafjar et à la grande mosquée de Damas (705-715) montre que ce thème et sa symbolique perdurent chez les musulmans. Il n'est donc pas étonnant de les retrouver aux mêmes époques, et un peu plus tard, chez les Byzantins, comme l'atteste Étienne le Diacre.

Les tentures à arbres qui nous sont conservées proviennent d'Égypte, mais sans aucun doute, d'autres furent tissées dans différentes régions de la Méditerranée comme tendraient à le prouver les nombreuses mosaïques qui nous sont parvenues.

L'arbre de Sainte-Kyriaki, à côté des oiseaux symbolisant l'Église, est peut-être le reste, car la scène est partiellement détruite, d'une représentation allégorique du jardin paradisiaque. Il est à noter que les oiseaux et les arbres ne font pas partie du décor des autres églises aniconiques de Naxos[22].

[21] Voir Henry Maguire, « Paradise Withdrawn », *Byzantine Garden Culture*, Washington 2002, pp. 23-35.

[22] Acheimastou Potamianou 1986, p. 360.

Les motifs ornementaux

Les chevrons

Un autre décor aniconique a retenu notre attention, toujours à Naxos mais cette fois à Saint-Jean le théologien, à Adisarou (ill. 10). Dans une disposition à caissons, à l'intérieur de l'arc principal, s'inscrivent des sortes de feuilles remplies de lignes festonnées (chevrons). Ce motif, également à Sainte-Kyriaki (ill. 11), dont on ne connaît que relativement peu d'exemples, est cependant bien représenté dans un groupe de soieries découvertes en Égypte, peut-être à Achmim. On date ces soieries autour du VIIe-VIIIe siècle, période charnière de l'histoire de l'Égypte, au moment de la conquête musulmane. Certaines ont des inscriptions en grec (Zachariou, Iossif), une possède des caractères coufiques très primitifs et peu interprétables pouvant se transcrire comme *'ais*[23]. D'autres soieries, bien plus prestigieuses que celles d'Achmim, montrent également ce motif, par exemple sur le tissu de Héraclius (ill. 12) ou encore sur une soie persane des Musées du Vatican, provenant du Sancta Sanctorum, dont on pense qu'elle fut offerte au pape Benoît III (855-858)[24]. On retrouve aussi ce motif à Sainte-Sophie et dans des églises de Cappadoce où de tels ornements sont encore conservés, comme dans la chapelle de Joachim et Anne (nord) de Kizil çukur ainsi qu'au Dôme du Rocher.

À Sainte-Sophie, ces motifs, réalisés en mosaïques sous Justinien, étaient non seulement visibles quand l'édifice était encore une mosquée, mais ils furent repris par les frères Fossati qui en peignirent de supplémentaires lors de leur restauration commandée par Abdul Mecid I[25].

Rosaces et médaillons entrelacés

La rosace, motif banal en apparence, possède cependant des traits caractéristiques qui permettent d'en retracer la longue histoire. En effet, on la trouve dans l'Égypte ancienne, sur des sarcophages peints, dans l'art rupestre et l'argenterie sassanides[26], ainsi que sur la mosaïque romaine. Plus tard, ces rosaces seront presque omniprésentes sur les tissus coptes, vers les VIe-VIIIe siècles[27]. Curieusement les mêmes coloris, rouge, rose et vert ou bleu, apparaissent durant ces différentes époques. Sur les peintures aniconiques naxiotes, les rosaces n'échappent pas à cette règle[28]. De tels motifs, réalisés à main levée, sans compas[29], et remarquablement conservés, tapissent la voûte du sanctuaire de Saint-Artemios et de

[23] Marielle Martiniani-Reber, *Lyon, Musée historique des tissus, Soieries sassanides, coptes et byzantines, V^e-XIe siècles*, Paris 1986, pp. 80-81.

[24] *Splendeur des Sassanides* 1993, p. 116.

[25] Ils étaient donc particulièrement bien adaptés aux aniconismes chrétien et musulman.

[26] *Splendeur des Sassanides* 1993, pp. 114-115 sur les vêtements des reliefs de Taq-i-Bustan (591-628). Sur le métal, voir dans le même catalogue, le plat d'argent doré n° 67, pp. 214-215.

[27] Marie-Hélène Rutschowscaya, *Tissus coptes*, Paris 1990, p. 123, pour un large galon daté au Ve siècle, ou encore la tapisserie de Méléagre et Atalante, au British Museum, pp. 100-101, également attribuée au Ve siècle ; Marielle Martiniani-Reber, *Tissus coptes*, Genève 1991, 2 vol., vol. 1, par exemple les n°s 148-150, p. 41.

[28] Voir M. Chatzidakis *et alii* 1989, pp. 58-65.

[29] Agapi Vasilaki Karakatsani, dans M. Chatzidakis *et alii* 1989, p. 62. Assez curieusement, ce sont les motifs composés de lignes droites, sortes de carrés losangés qui semblent les plus irréguliers.

Sainte-Kyriaki (ill. 14). Dans le premier édifice, ils sont inscrits à l'intérieur de médaillons à couronne perlée (ill. 13).

Des décors de l'église d'Adisarou (ill. 15) témoignent d'une grande créativité. Bien qu'incomplet, celui de l'abside est remarquable par sa variété. Selon les registres, on y voit des rosaces inscrites à l'intérieur de grands losanges, composition qui imite l'ornementation de textiles et des décors à base de marbres polychromes. Il en est de même que celle du registre supérieur composée de médaillons entrelacés, qui là encore paraît directement empruntée aux décors des soieries byzantines[30], mais ce n'est sans doute pas le cas, car des modèles communs ont pu être imités dans différentes techniques, peintures, textiles et autres (ill. 16). Les médaillons entrelacés qui sont encore appelés « roues syriennes », ornent diverses églises à peintures aniconiques comme Saint-Procope dans le Magne, Saint-Nicolas de Mirambello en Crète ou encore celle d'Episkopi en Eurytanie. À Naxos, on les retrouve à Sainte-Kyriaki[31].

L'impression de richesse donnée par les peintures d'Adisarou est encore renforcée par la rosace complexe[32] inscrite à l'intérieur de ces cercles, qui est presque omniprésente dans les écoinçons des soieries à médaillons. L'ensemble ornemental de Saint-Jean d'Adisarou crée une impression de richesse, voir de luxe, qui tranche quelque peu avec l'architecture modeste de cet édifice[33]. On a remarqué certains détails qui montrent le soin que l'on a apporté à l'exécution de ces peintures[34].

Les palmettes ailées

Une autre forme de motifs paraît suffisamment caractéristique pour être relevée ; des palmettes ailées rappellent fortement celles qui apparaissent dans l'art sassanide, sur des stucs ou plus souvent sur des soieries[35]. Cependant sur ces dernières, elles sont alignées en registres alors que les palmettes ailées qui constituent une partie du fond ornementé de l'abside de Saint-Artemios de Sagri[36] sont disposées en quinconce. Ces palmettes sont également présentes à Saint-Jean d'Adisarou et à Sainte-Kyriaki (ill. 11).

---

[30] Les deux soieries les plus célèbres qui comportent ce type de médaillons sont certainement celles du Sancta Sanctorum, actuellement aux Musées du Vatican. Voir Marielle Martiniani-Reber, « Nouveau regard sur les soieries de l'Annonciation et de la Nativité du Sancta Sanctorum », *Bulletin de liaison du CIETA*, 63-64, 1986, pp. 12-19.

[31] Acheimastou Potamianou 1986, p. 351.

[32] Ces rosaces s'apparentent à celles de Aghios Nikolaos Kastelliou de Mirambello en Crète, voir Manolis Borboudakis, « Chronika »,*Archaiologikon Deltion*,24, p. 446.

[33] Voir l'article très complet de Acheimastou Potamianou 1986, pp. 329-379.

[34] Acheimastou Potamianou 1986, remarque que les cercles et médaillons entrelacés ont été au préalable tracés par un instrument pointu, p. 342, note 21.

[35] Pour des exemples de stucs, voir *Splendeur des Sassanides* 1993, pp. 149-150, n°s 8 et 9. Pour des exemples de textiles, voir Marielle Martiniani-Reber, *Textiles et mode sassanides, Louvre, Département des antiquités égyptiennes*, Paris 1997, p. 62, n° 16, p. 86, n° 35 ou encore le décor appliqué de la jambière n° 21, p. 70.

[36] Acheimastou Potamianou 1986, ill. 27, et pp. 356-357.

Conclusion

Rassembler ces données permet de se poser le problème de la circulation des modèles et d'avoir une idée de l'environnement culturel et artistique de ces régions excentrées où ont subsistées les églises à décor aniconique[37]. Mais étaient-elles aussi excentrées qu'elles nous paraissent aujourd'hui ? Cyclades et Cappadoce sont des lieux de passages maritimes ou terrestres et les peintres de Naxos semblent avoir disposé de modèles d'œuvres assez prestigieuses comme le montrent certaines peintures aniconiques[38]. Il en est de même bien sûr pour certaines peintures de la Cappadoce. On ne sait quasiment rien sur les modèles qui étaient à disposition des artistes byzantins, si ce n'est qu'on peut en avoir une idée par le matériel retrouvé en Égypte, soit des fragments de papyrus dessinés et peints d'époque tardo-antique ou byzantine[39], et d'autres réalisés dans les premiers siècles de l'Islam, comme ceux conservés au Musée Benaki d'art islamique.

Une autre hypothèse : les textiles qui circulaient en tant que tentures. Ces éléments étaient omniprésents dans les églises et doublaient en quelque sorte le programme iconographique de celles-ci comme le montre la tenture de la salle du Proche-Orient médiéval au Musée d'art et d'histoire. Elles servaient aussi vraisemblablement à cacher les dégradations des édifices peu entretenus. De fabrication simple, pour les plus modestes, ainsi qu'on l'a vu dans le cas des rideaux aux arbres, elles étaient certainement répandues dans les provinces et ont pu jouer un rôle dans la transmission des décors, répétant parfois ceux des soieries de luxe[40].

Enfin on a souvent écrit que l'aniconisme pouvait être dû, non pas à une volonté iconoclaste délibérée, mais qu'il était un moyen de décorer un édifice religieux à moindre frais, les peintres créant ce type de motifs devant être à coup sûr moins formés, moins habiles que ceux qui réalisaient les représentations iconiques. Je pense qu'il faudrait pour le moins nuancer ce propos. Il est vrai que créer une image, une scène religieuse, requiert plus de talent et de savoir-faire à première vue. Il est vrai aussi que dessiner une croix, même ornementale, est plus facile également que peindre une scène religieuse. Cependant il me semble que recouvrir des murs ou des voûtes de motifs géométriques n'est pas si aisé, même si la conception de l'unité de décor qui se voit répétée sur toute la surface peut paraître sommaire. Aussi nous n'avons pas abordé les églises à décor linéaire qui ne semblent pas devoir être rangées dans cette catégorie étant

---

[37] Pour les relations commerciales et culturelles entre Grèce et monde arabe, on retiendra en particulier l'article de George C. Miles, « The circulation of Islamic coinage of the 8th-12th centuries in Greece », *Atti del Congresso internazionale di Numismatica*, vol. II, Rome 1965, pp. 485-498, et surtout George Miles, « Byzantium and the Arabs : relations in Crete and the Aegean Area », *Dumbarton Oaks Papers*, 18, 1964, pp. 1-32.

[38] Le nombre important d'églises comme donnée indicative de la place privilégiée de Naxos durant les VIIe-IXe siècles a été formulé par Manolis Chatzidakis, « L'art dans le Naxos byzantin et le contexte historique », *Rapports III, Organismes internationaux affiliés et commissions internes, Comité international des sciences historiques, XVe congrès international des sciences historiques*, Bucarest 1980, pp. 13-15.

[39] Annemarie Stauffer, *Antike Musterblätter, Wirkkartons aus dem spätantiken und frühbyzantinischen Ägypten*, Wiesbaden 2008 a répertorié les différents exemples conservés dans plusieurs fonds, à Berlin, Vienne, Paris ou encore Turin ou Florence en les comparant aux tissus égyptiens qui nous sont parvenus.

[40] Rappelons que pratiquement jusqu'à notre époque Apeiranthos, village auprès duquel se trouve l'église Sainte-Kyriaki, était réputé pour la qualité de ses tissages.

donné la simplicité de leur ornementation[41]. Répéter de petits ornements, de façon organisée et régulière, n'est pas forcément signe de médiocrité artistique, comme en témoignent les décors de Saint-Jean d'Adisarou, Saint-Artemios, ou Sainte-Kyriaki ou d'autres églises (Saint-Basile) en Cappadoce, ou celle d'Al Oda en Isaurie[42]. Les églises à décor aniconique révèlent des différences de niveau artistique comme celles à programmes iconographiques. Certaines, comme on vient de le voir, indiquent aussi que leurs peintres possédaient un vocabulaire commun aux arts somptuaires et avaient acquis une culture artistique qui paraît assez riche. Nous pouvons d'ailleurs rapprocher ce phénomène de la décoration des églises contemporaines d'Oviedo et de sa région, présentant des motifs d'une grande diversité, tresses végétales, médaillons, caissons, en particulier à San Miguel de Liño (842-850), San Salvador de Valdedios (893) ou encore San Salvador de Priesca (921)[43]. Sans doute, les similitudes des ornementations aniconiques asturiennes et byzantines peuvent s'expliquer par l'héritage commun des décors architecturaux de la fin de l'Antiquité romaine, mais cette question mériterait toutefois d'être approfondie par des analyses systématiques de leurs motifs.

L'intérêt de l'étude des décors aniconiques est donc aussi de montrer cette persistance de décors antiques et d'autres, étrangers à la Méditerranée et à l'Empire byzantin, comme ceux de l'Iran sassanide, qui vont perdurer dans le décor d'église au moins jusqu'aux VIIIe-IXe siècles.

[41] Voir par exemple l'église d'Icarie, dans Demetrios I. Pallas, « Eine anikonische lineare Wanddekoration auf der Insel Ikaria », *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 23, 1974, pp. 271-314, qui compare également ce bâtiment avec d'autres églises similaires en Cappadoce bien qu'il soit beaucoup plus récent.

[42] Voir Michael Gough, « A church of the Iconoclast (?) period in Byzantine Isauria », Anatolian Studies, 7, 1957, pp. 153-160, qui met l'accent à la fois sur la possibilité de l'influence de l'art islamique ancien que de celui des Coptes, notamment à travers les tissus.

[43] Voir Helmut Schlunk et Magin Berenguer, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Madrid 1957.

Le patriarche Jean le Grammairien et la théorie de l'aniconisme

Paul Magdalino

La pratique de l'iconoclasme à Byzance nous est connue aussi bien des monuments que des textes. Mais la destruction quasi-totale des écrits contre la vénération des icônes a fait que nous connaissons assez peu la théorie iconoclaste, et encore moins celle de l'aniconisme byzantin. Nous ignorons largement dans quelle mesure la défense de la représentation du sacré sous forme humaine comportait une valorisation d'autres images censées être légitimes. Pour ce qui est de la problématique de ce volume, la question est de comprendre la signification du décor aniconique promu par les empereurs et les évêques iconoclastes, et notamment les motifs animaux et végétaux : ce décor fut-il purement décoratif et une simple négation de l'icône, ou est-ce qu'il constitua lui-même, par son symbolisme, une forme de représentation sacrée ? On ne s'étonne pas de ce qu'une telle intention ne transparaisse nulle part dans la réaction iconodoule, qui présente les programmes introduits dans les églises à la place des saintes icônes comme une profanation pure et simple de l'espace. Mais la signification du décor aniconique n'est pas évidente non plus dans les quelques bribes d'apologie iconoclaste que la polémique orthodoxe conserva en les réfutant. En effet, cette réfutation nous montre un iconoclasme reposant sur des bases théoriques assez pauvres et faibles. Elles se réduisent effectivement à la proscription mosaïque, et à l'argument, à la base christologique, que la nature divine ne pouvant être circonscrite dans la matière, ne doit pas être dépeinte par l'art du peintre. La notion d'image aniconique et légitime qui ressort de l'apologie iconoclaste est aussi très réduite, se limitant à ce qu'on peut appeler les reliques du Christ, notamment la Croix, comme objet et comme symbole, et l'Eucharistie. Les défenseurs des icônes n'eurent pas de difficulté à trouver des arguments pour démontrer l'insuffisance de ces « images vraies ». S'il était légitime de dépeindre et vénérer la Croix, pourquoi ne pas, et à plus forte raison, en faire autant pour la figure humaine du crucifié ? Quant à l'Eucharistie, son existence réelle comme Corps et Sang de Jésus-Christ exclut qu'elle en fût en même temps une image.

La théorie iconoclaste et aniconique se présente à travers les sources ennemies, non seulement comme débile, mais aussi comme l'œuvre d'un seul homme méchant et inculte : l'empereur Constantin V dit Copronyme ou Kaballinos. Les apologistes iconodoules, et surtout le patriarche Nicéphore, s'en prennent à lui en tant que théoricien et inspirateur non seulement du grand concile iconoclaste de 754, mais encore du renouveau de l'iconoclasme, le « deuxième iconoclasme », qui fut lancé par l'empereur Léon V et confirmé par un synode en 815. Nicéphore et les chroniqueurs de ces événements donnent volontiers l'impression que

l'empereur et ses collaborateurs furent incapables de dépasser les arguments de Constantin V. A en croire le « Scriptor Incertus de Leone Armenio », la commission chargée par Léon de fouiller les bibliothèques de Constantinople pour chercher des textes d'appui ne trouva rien d'utile à part quelques écrits de Constantin V[1].

Le tableau est misérable, certes, mais on est en droit de se demander si l'image qu'il donne est tout à fait juste ou complète. Tout d'abord, il faut constater que si la critique des icônes est largement d'ordre biblique et christologique, ceci est dû en grande partie au besoin de l'inscrire dans la tradition de l'orthodoxie des pères de l'Église et des conciles œcuméniques. Le concile iconoclaste de 754 se voulait aussi œcuménique ; or, des six conciles qui l'avaient précédé, les quatre derniers avaient traité des natures divine et humaine de Jésus-Christ, et le tout dernier, le sixième, dans sa deuxième phase qui nous est connue sous le nom de Quinisexte ou de Trullanum, avait même sanctionné, dans son 82ᵉ canon, l'usage de l'icône du Christ[2]. Pour contourner cet inconvénient, et pour faire de son concile un successeur digne du sixième, Constantin V devait taxer l'usage des icônes non seulement d'idolâtrie mais aussi d'hérésie christologique. Une fois le débat engagé sur ce terrain, il pouvait difficilement s'en sortir, ni d'un côté ni de l'autre. Toutefois, ceci ne signifie pas que les parties en controverse ne cherchaient pas, et ne trouvaient pas, d'autres justifications. Nous savons que les iconodoules invoquaient l'ancienne tradition de l'Église. Mais les iconoclastes pouvaient se référer aussi à une longue tradition chrétienne de représentation aniconique et de pensée symbolique inspirée par le platonisme. Est-ce qu'ils ne l'ont jamais fait ? Doit-on croire qu'ils en sont restés aux idées de Constantin V ? Ce qui le fait douter, c'est la présence à la tête du second iconoclasme d'un personnage aussi formidable qu'original, Jean le Grammairien, ou Jean Morocharzanios[3].

Le rôle central de Jean le Grammairien dans le renouveau de l'iconoclasme ne fait pas de doute. Il dirigea la commission chargée de trouver la documentation justificative, et il prépara le dossier pour le synode iconoclaste de 815. Quoiqu'il fût jugé trop jeune pour remplacer Nicéphore le patriarche destitué, il resta un conseiller intime de Léon V et, chose remarquable, garda ensuite la même place auprès de Michel II le Bègue, qui succéda au trône par le meurtre de Léon en 820. Michel le nomma même précepteur de son fils et héritier, Théophile[4], ce qui fit que Jean jouit pleinement de la confiance de celui-ci quand il devint empereur en 829. Théophile le désigna tout de suite syncelle (*synkellos*), et donc futur successeur du patriarche Antoine. Jean devint ainsi, après le décès d'Antoine en 837, le dernier patriarche iconoclaste. Il resta fidèle à ses convictions après la mort de Théophile en 842, refusant aussi bien de changer de ligne que de démissionner sous la pression de l'assemblée de moines que la veuve de Théophile, Théodora, convoqua l'année suivante.

---

[1] *Leonis Grammatici Chronographia* (éd. I. Bekker), Bonne 1842, p. 350.

[2] Éd. trad. M. Featherstone dans *The Council in Trullo Revisited* (éd. G. Nedungatt, M. Featherstone), Rome 1995, pp. 162-164.

[3] Voir à son sujet Stephen Gero, « John the Grammarian, the Last Iconoclastic Patriarch of Constantinople · The Man and the Legend », *Βυζαντινά. Nordisk tidskrift för bysantinologi*, n° 3-4, 1974-1975, pp. 25-35 ; *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit*, n° 3199, Berlin 2009 ; Daniel Stiernon, « Jean VII », dans *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastiques*, vol. 27, col. 84-117, Paris 1998.

[4] *Théoph. Cont.* (éd. I. Bekker), pp. 95-96 et pp. 154-155 ; Georges le Moine, *Chronicon* (éd. C. de Boor, rév. P. Wirth), Stuttgart 1978, p. 798.

Toutes les sources orthodoxes s'accordent à voir en Jean le mauvais génie des empereurs du second iconoclasme, qui non seulement était leur collaborateur zélé, mais les poussait vers l'impiété, en détournant Léon V de la bonne voie et en éduquant Théophile pour devenir un ennemi acharné des icônes[5]. Selon l'hagiographie de l'époque, il conseillait les empereurs persécuteurs, et menait en personne l'interrogation des moines persécutés[6]. La mémoire orthodoxe le démonisa à tel point qu'il fut le seul iconoclaste à partager le sort posthume de Constantin V. Avec celui-ci, Michel III le fit déterrer en 864, et son cadavre fut humilié en public avant d'être brûlé sur la place réservée à l'exécution des criminels[7]. Cette condamnation du dernier patriarche iconoclaste servit, il est vrai, à protéger la réputation du dernier empereur, Théophile, père de Michel III, auquel le synode de 843, cédant à la demande de Théodora, avait pardonné son impiété. Néanmoins, le fait que Jean le Grammairien fut exécré conjointement avec Constantin V, au même degré et par le même rituel, montre aussi, à mon avis, à quel point il était également perçu comme un idéologue principal de l'iconoclasme. La même perception ressort, d'ailleurs, des illustrations marginales des psautiers de Chloudov et du Pantokrator, où la caricature de Jean le Grammairien représente le parti iconoclaste, comme le patriarche Nicéphore représente l'Orthodoxie[8].

Quelle était donc la réalité de cette perception, et la substance de l'idéologie du dernier patriarche iconoclaste ? Il faut d'abord constater que les sources sont unanimes à lui accorder, ou au moins à ne pas lui disputer, un haut degré de littérarité : les fragments conservés de son œuvre, qu'on va voir bientôt, le prouvent, et les textes les plus hostiles lui reconnaissent une habileté dans l'argumentation[9]. Bien que certains parlent avec mépris de ses origines sociales, aucun ne lui reproche le manque de culture ou la rusticité que le patriarche Nicéphore fustige chez Constantin V[10]. Chez Jean, ce qu'on dénonce, c'est plutôt la nature néfaste de ses intérêts intellectuels[11] : on l'accuse d'être sorcier et devin[12], de pratiquer la lécanomancie ou divination par l'eau[13] ; on le compare à Pythagore, à Apollonius de Tyane, à Balaam, à Simon le Mage[14] ;

---

[5] Th. Ioannou, *Μνημεῖα ἁγιολογικά*, Venise 1884, p. 123.

[6] Méthode, *Vie de saint Théophane le Confesseur* (éd. V.V. Latyshev), Petrograd 1918, §XXVIII, p. 30 ; *Vie de Macaire de Pélékètè* , éd. J. Van den Gheyn, « S. Macarii monasterii Pelecetes hegumeni acta Græca », *Analecta Bollandiana*, 16, 1997, pp. 154-155.

[7] *Symeonis Magistri et Logothetæ Chronicon* (éd. S. Wahlgren), CFHB 44/1, Berlin – New York 2006, p. 5.

[8] Voir Kathleen Corrigan, *Visual polemics in the ninth-century Byzantine psalters*, Cambridge 1992.

[9] Voir par exemple *The Life of Michael the Synkellos* (éd. trad. M. B. Cunningham), Belfast 1991, pp. 68-69 et n° 103, p. 150.

[10] Voir la contribution de Jeffrey Michael Featherstone dans ce volume.

[11] Ce qui a très tôt attiré l'attention des byzantinistes : Louis Bréhier, « Un patriarche sorcier à Constantinople », *Revue de l'Orient chrétien*, 9, 1904, pp. 281-288.

[12] Méthode, *Vie de Théophane le Confesseur* ; *Vie d'Euthyme de Sardes* (éd. trad. J. Gouillard) ; « La Vie d'Euthyme de Sardes († 831), une œuvre du patriarche Méthode », *Travaux et Mémoires*, 10, 1987, pp. 30-31.

[13] *Théophane Continué* (éd. Bekker), p. 155 ; *Synodicon Vetus* (éd. trad. J. Duffy et J. Parker), Washington D.C. 1979, pp. 130-131 ; *Vie de l'impératrice Théodora* (éd. A. Markopoulos) ; Βιος τῆς Αὐτοκρατείρας Θεοδώρας (*BHG*1731) ; *Σύμμεικτα* 5, 1983, p. 261 ; *Chronique de Georges le Moine* (éd. C. de Boor) ; *Georgii Monachi Chronicon*, Leipzig 1904 ; réimpression Stuttgart 1978, p. 778 et pp. 798-799.

[14] *Chronique de Georges le Moine, loc. cit.* ; voir aussi le canon sur la restauration des images, faussement attribué

surtout, on déforme son nom, Ἰωάννης, pour l'appeler Iannès, l'identifiant ainsi à un des mages égyptiens que Moïse avait vaincus à la cour du pharaon[15].

Dénigrement, certes, et exagération, probablement, mais je ne crois pas que cette histoire d'occultisme soit de l'invention pure. Les témoignages sont trop insistants et cohérents sur cet aspect du personnage pour être sans fondement, et ils commencent bien avant la mort et même avant le patriarcat de Jean. Pourquoi inventer cette calomnie au lieu de n'importe quelle autre, si elle ne contenait pas une once de vérité ? Le problème est de prendre la juste mesure de la réalité derrière l'invective, et de comprendre dans quelle mesure les intérêts occultistes de l'idéologue iconoclaste cadraient avec sa croyance chrétienne : bref, y avait-il un lien entre son occultisme et son iconoclasme[16] ?

Quelques sources, dont principalement le continuateur de Théophane, laissent entendre que Jean pratiquait la divination pour se rendre indispensable aux empereurs, inquiets de leur avenir sur le trône. Vu son succès, l'opportunisme a dû jouer un rôle important, mais est-ce qu'il fut à l'origine d'une compétence et d'un intérêt dans un domaine qui était strictement interdit aux chrétiens, et surtout aux clercs ? Je crois que pour rendre justice à Jean le Grammairien, il faut prendre également au sérieux son christianisme et son occultisme, et on doit chercher la clé de son idéologie dans un ésotérisme philosophique qui joignait sa croyance religieuse à sa science occulte. Je voudrais suggérer qu'il pratiquait une forme particulière de néoplatonisme chrétien qui privilégiait le noétique au dépens du sensible qui n'en était que le reflet imparfait et dégradé. Cette hiérarchisation, dans sa conception, excluait toute représentation exacte et fidèle de l'immatériel par la matière, alors qu'elle admettait et encourageait même la représentation symbolique. En même temps, la supériorité innée des êtres incorporels, qu'ils soient anges ou démons, les rendait particulièrement efficaces pour le pronostic des choses terrestres, et les consulter était dans l'ordre naturel des choses. Autrement dit, l'aniconisme et la divination s'harmonisaient dans une vision scientifique, selon les critères de l'époque, d'un monde parfaitement ordonné par Dieu, qui montrait l'image du Créateur dans la structure de sa création.

J'avoue que cette hypothèse est fragile, mais il y a plusieurs raisons de croire que l'activité intellectuelle de Jean le Grammairien reflète une pensée systématique plutôt qu'une incohérence entre sa profession de foi et sa pratique divinatoire :

1. Il avait un cousin, Léon dit le Philosophe ou le Mathématicien, qui joignait une très haute culture profane, comprenant entre autres la poésie érotique et l'astrologie, à une carrière d'archevêque iconoclaste[17]. Son érudition lui valait aussi la réputation de prédire l'avenir.

à Théodore Stoudite, mais probablement l'œuvre du patriarche Méthode.

[15] L'appellation, déjà courante au vivant de Jean, fut peut-être conçue par Théodore le Studite : St. Efthymiadis, « La panégyrique de S. Théophane le Confesseur par S. Théodore Studite (BHG 1792b). Édition critique du texte intégral », *Analecta Bollandiana*, 111, 1993, p. ??? ; voir aussi Stephen Gero, « Parerga to the Book of Jannes and Jambres », *Journal for the Study of the Pseudepigrapha*, 9, 1991, pp. 67-85 et du même auteur, « Jannes and Jambres in the *Vita Stephani Iunioris* (BHG 1666) », *Analecta Bollandiana*, 113, 1995, pp. 281-292.

[16] La discussion ci-dessous reprend et développe certaines idées que j'ai déjà exprimées ailleurs : voir surtout MAGDALINO 2006, ch. 3.

[17] Voir Paul Lemerle, *Le premier humanisme byzantin · Notes et remarques sur enseignement et culture à Byzance*

Les ressemblances entre lui et son cousin aîné, qui a sûrement soutenu sa promotion, font penser qu'ils correspondent au même modèle du philosophe : modèle peut-être consciemment calqué sur les deux grands savants chrétiens de la fin de l'antiquité, Jean Philopon et Stéphanos d'Alexandrie, dont ils connaissaient certainement les œuvres[18]. Ici, il est à noter que Philopon était aussi surnommé « le grammairien » (γραμματικός), et c'était surtout sous ce surnom que la science arabe le connaissait[19].

2. Cette identité de surnom est significative du fait que Jean le Grammairien fut envoyé, en 829, par Théophile comme ambassadeur auprès du calife Al-Mamoun, le plus intellectuel de tous les souverains abbasides[20]. Jean fit une bonne impression à la cour de Bagdad, ce qui fait supposer qu'il était en mesure de discuter habilement avec les savants passionnés de science grecque dans l'entourage califal. Il va de soi qu'il était exposé, pendant son séjour, à la théorie aussi bien qu'à la pratique musulmane de la représentation non-figurative.

3. Deux ans plus tôt, l'empereur Michel II le Bègue avait envoyé à l'empereur franc, Louis le Pieux, un manuscrit contenant les œuvres du prétendu saint Denys l'Aréopagite[21]. Le choix du livre fut significatif en vue non seulement de la réputation et du culte du saint chez les destinateurs, mais aussi de l'iconoclasme des expéditeurs et de leur ambassadeur. Michel II était illettré, mais Jean le Grammairien avait son oreille, et l'ambassadeur, Théodore Krithinos, était un iconoclaste également dur, qui lors d'une ambassade précédente, avait essayé de rallier le clergé franc à la bonne cause. Il s'ensuit donc que les dirigeants du deuxième iconoclasme, et notamment Jean le Grammairien, considérait le Pseudo-Denys comme une autorité favorable à leur point de vue. En effet, si les iconodoules s'en réclamaient pour justifier le culte des images, le néoplatonisme chrétien de l'Aréopagite se prêtait aussi aux arguments iconoclastes dans la mesure où il soulignait l'impossibilité de figurer exactement les choses divines, sanctionnant ainsi les images dissimilaires, et donc symboliques, comme plus admissibles, parce que moins trompeuses, que les icônes qui prétendaient donner une image exacte d'un être invisible et insaisissable par l'imagination. En plus, la figure de Denys l'Aréopagite devait être particulièrement sympathique à Jean le Grammairien, parce qu'il était, selon une légende répandue à l'époque, un philosophe profane et un astronome dont la science lui avait fait comprendre la signification de l'obscurcissement du soleil au moment de la Passion du Christ.

des origines au Xe siècle, Paris 1971, pp. 148-76 ; MAGDALINO 2006, pp. 62-67.

[18] MAGDALINO 2006, p. 34 et suivantes, pp. 50-54.

[19] Sur Philopon, voir la notice dans *Stanford Encyclopedia of Philosophy*: http://plato.stanford.edu/entries/philoponus/ (consulté le 21.02.2011)

[20] Voir Paul Magdalino, « The road to Baghdad in the thought-world of ninth-century Byzantium », dans *Byzantium in the Ninth Century. Dead or Alive ?*, Aldershot 1998, pp. 195-213.

[21] L'actuelle cote 437 du Fonds grec de la Bibliothèque nationale à Paris. Pour plus de détails sur cet épisode, les textes et les enjeux, voir MAGDALINO 2006, p. 69, et Paul Magdalino, « Évaluation de dons et donation de livres dans la diplomatie byzantine », dans *Geschenke erhalten die Freundschaft · Gabentausch und Netzwerkpflege im europäischen Mittelalter* (éd. M. Grünbart, Byzantinische Studien und Texte 1), Münster 2011, pp. 45-50.

4. La notion que Dieu se manifeste dans sa création, et qu'il ne faut pas le figurer d'autre manière, existait bel et bien dans la pensée byzantine du IX[e] siècle[22]. On la trouve exprimée clairement dans un poème écrit par Léon Choiropshaktès vers 910 pour l'édification du jeune empereur Constantin VII[23]. Le poème expose un néoplatonisme chrétien assez banal, tiré du Pseudo-Denys, entre autres Pères de l'Église. Le but de l'exposé est, soi-disant, de réfuter l'athéisme et le polythéisme, mais comme ces derniers ne posent plus, au IX[e]-X[e] siècles, un problème réel, on se demande si le texte ne veut pas défendre une thèse moins explicite et plus controversée : que la vraie image de Dieu soit la création toute entière. Choirosphaktès revient dans un autre poème sur l'idée que les opérations merveilleuses de la nature suffisent pour imaginer le créateur : « Appelle-le ton Dieu, imagine-le dans ton cœur, ne figurant aucune forme, si tu ne veux pas pécher » (vv. 170-183, 188-190)[24]. La teneur anti-iconique de cette remarque amena un savant à attribuer le poème à un auteur du VIII[e] siècle, qui l'aurait adressé à Constantin V[25]. Bien que l'attribution à Choirosphaktès, et à la période post-iconoclaste, ne soit plus contestée, il s'agit selon toute vraisemblance de l'écho d'un argument iconoclaste. Or, Choirosphaktès avait été l'élève de Léon le Mathématicien, qu'il apprécia beaucoup ; il appartenait donc en quelque sorte à la filiation intellectuelle du deuxième iconoclasme. Ainsi, je déduis que sa théologie néoplatonicienne conserve le noyau de l'aniconisme scientifique de Jean le Grammairien.

Dans ce contexte, deux traits de la théologie de Choirosphaktès sont particulièrement à retenir : ce sont d'une part son emploi fréquent de la métaphore de la lumière pour caractériser la divinité, et d'autre part son insistance sur le *logos* (mot qui signifie et la raison et la parole) comme un moyen d'accéder à la compréhension des choses immatérielles et intelligibles[26]. Or, ces idées, banales en elles-mêmes, paraissent plus significatives à la lumière du peu qui nous soit conservé de l'œuvre écrite de Jean le Grammairien. A part un épigramme, dont il sera question plus bas, tout ce qui reste de sa plume consiste en trois fragments d'un traité cités dans une réfutation iconodoule qui est conservée aujourd'hui dans un manuscrit de l'Escorial. Ces extraits furent publiés, sans la réfutation, par Jean Gouillard en 1966[27]. Il s'agit de trois passages de 10 à 13 lignes de texte imprimé. J'en donne un résumé :

1. Avant l'Incarnation, Dieu avait annoncé la vérité aux hommes de jadis en l'esquissant (προδιαγράψας) et en la préfigurant (προαναζωγραφήσας) par des énigmes et des symboles. Mais après sa descente dans ce monde, il a enseigné la vérité aux générations suivantes comme si il se montrait de son propre doigt, en leur disant « Je suis la lumière du monde ». Et il promit à ceux qui s'efforçaient de vivre une vie pure avec une foi sincère de les illuminer avec la vraie compréhension de la réalité des choses (τὴν τῶν ὄντων κατάληψιν), et une vision limpide du Verbe dans la lumière de Dieu.

2. Il est impossible de concevoir l'homme en tant qu'individu, sinon par l'explication verbale (τῇ ἐκ λόγων ὑφηγήσει), qui est le seul moyen de comprendre la définition des choses (τῶν ὄντων ἕκαστον ὁριστικῶς κατειληφέναι). Ce n'est que par les paroles que l'on peut représenter les caractéristiques qui distinguent un homme d'un autre ; l'homme ne se fait pas vraiment reconnaître par les images visuelles (εἰκονισμοῖς).

3. De même façon, on ne peut pas confier la représentation de l'homme en tant qu'être vivant aux choses inanimées et immobiles. L'homme étant défini comme un être mortel, mais rationnel, et capable de recevoir l'intellect et la science, les fidèles du Verbe ne sauraient jamais imaginer la même capacité pour « l'art monstrueux des couleurs » (τὸ χρωματουργικὸν τεράστιον).

Gouillard caractérise ces thèses comme banales, et ramène le tout aux doctrines prononcées par le synode iconoclaste de 754. Mais il admet que Jean est beaucoup moins préoccupé de la christologie, au point de prêter le flanc aux accusations de docétisme par le peu d'importance qu'il accorde à l'humanité du Christ. Il reconnaît en plus le mysticisme intellectuel impliqué par la référence à « la compréhension de la réalité des choses » (τὴν τῶν ὄντων κατάληψιν) : « l'itinéraire spirituel idéal qui conduit de la contemplation naturelle du *logos* des êtres à la contemplation mystique du *Logos* divin[28] ». A juste titre, Gouillard situe cet « itinéraire spirituel » dans « la lignée d'Évagre » le Pontique, et donc dans la tradition du monachisme origéniste qui laissa des traces dans la pensée de Maxime le Confesseur et Jean Damascène ; comme Marie-Hélène Congourdeau l'a bien remarqué, « il est clair que les iconoclastes se situaient dans la lignée évagrienne[29] ». Toutefois, il faut reconnaître que la notion d'une échelle de contemplation, conduisant du matériel au spirituel par la « connaissance des êtres » était propre aussi aux scientifiques et aux philosophes byzantins, et elle était fondamentale à la défense de l'astrologie. Je crois donc que l'emploi de ce vocabulaire par Jean le Grammairien montre la base philosophique de son aniconisme, et la cohérence de sa pensée aniconique avec ses intérêts scientifiques. Gouillard s'étonne que Jean et les « aniconistes » n'aient pas davantage exploité le thème de la contemplation, et, influencé par la réfutation iconodoule, conclut « que l'arrière-plan philosophique est [...] inexistant ou factice ». Ces observations sont peut-être justes dans les strictes limites du débat théologique, mais elles ne tiennent pas suffisamment compte ni des raisons relatives à la limitation du terrain de combat, ni de la culture intellectuelle du deuxième iconoclasme en dehors de ce terrain : culture que nous entrevoyons à travers les autres témoignages, anecdotiques ou indirects, sur la carrière de Jean le Grammairien.

Un aspect de cette carrière reste à éclaircir pour le propos de notre volume : est-ce qu'elle a eu une influence sur le développement de l'art religieux, et notamment du décor aniconique ?

[22] Magdalino 2006, pp. 70-78.

[23] *Chiliostichos theologia* (éd. I. Vassis), Berlin –New York 2002.

[24] Carlo Gallavotti (éd.), « Planudea (X) 37. L'anacreontica *de thermis* di Leone Magistro », *Accademia nazionale dei Lincei. Bollettino dei classici*, 3[e] série, 11, 1990, pp. 78-103.

[25] Rosario Anastasi, « Quando fu composto il carme εἰς τὰ ἐν Πυθίοις θερμά ? », *Siculorum Gymnasium*, n. s. 17, 1964, pp. 1-7.

[26] Magdalino 2006, p. 73.

[27] Jean Gouillard, «Fragments inédits d'un antirrhétique de Jean le Grammairien », REB 34, 1966, pp. 171-181 (textes pp. 173-174)

[28] Gouillard 1966, pp. 174-175.

[29] Évagre le Pontique, *De la prière à la perfection*, trad. Marie-Ange Jourdan-Gueyer, Marie-Odile Goudet, introduction et notes de Marie-Hélène Congourdeau, Paris 1992, p. 98, n° 47.

Est-ce que sa théorie d'aniconisme comporta un programme esthétique ? Fut-il amené à appliquer ou même à imposer la représentation de la divinité par les images dissimilaires ? Ou bien, si on part de la pratique, est-ce que les images d'animaux et des plantes que l'on trouve dans les programmes aniconiques représentent symboliquement le principe selon lequel la création matérielle soit l'image du créateur ? A première vue, tout cela semble exclu par l'insistance de Jean le Grammairien sur le rôle du *logos*, la parole et la raison, comme seul et unique moyen de comprendre et de représenter la vérité immatérielle[30]. Il n'y avait pas de place, apparemment, dans sa pensée pour le symbolisme visuel. Pourtant, il y a des raisons à croire que son aniconisme avait un côté esthétique. Selon une tradition, son père, Pankratios, avait été peintre, si ceci est la traduction juste du mot σκιαστής employé par le chroniqueur anonyme au sujet de Léon V[31]. Selon Photius, Jean lui-même avait été un peintre d'icônes avant de changer d'idéologie[32]. Dans l'un cas ou dans l'autre, il ne pouvait pas être indifférent aux possibilités de la représentation artistique de ses idées, malgré son prétendu mépris pour « l'art monstrueux des couleurs ». En plus, son langage trahit un goût pour les métaphores artistiques : dans le premier fragment publié par Gouillard, Dieu esquisse (προδιαγράψας) et dépeint (προαναζωγραφήσας) la vérité par les énigmes et les symboles avant de la révéler toute entière. Dans l'épigramme que Jean composa pour accompagner l'image de la croix érigée par Léon V à l'entrée du Palais, il écrit que les Pères de l'Église inscrivent (ou dépeignent) le Christ en or (χρυσογραφοῦσι Χριστὸν οἱ θεηγόροι)[33]. Donc, dans les deux cas, il évoque la peinture pour décrire une activité non-artistique.

Il est frappant, d'ailleurs, que pour évoquer la révélation de la vérité toute nue, et pour la contraster avec les énigmes et les symboles de l'Ancien Testament, Jean utilise l'image de la lumière, en la présentant, cependant, non pas comme une image mais comme une réalité que le Christ désigne par le fait de se montrer « comme de son propre doigt (οἱονεὶ δακτυλοδεικτῶν) » quand il déclare « Je suis la lumière du monde », selon l'Évangile de saint Jean. En soulignant cette parole du Christ, Jean pensait sûrement à l'importance de la lumière dans le néoplatonisme chrétien du Pseudo-Denys, comme symbole de l'émanation de l'intellect divin et de son reflet dans les choses intelligibles et sensibles[34]. Il devait être conscient aussi de la signification sacrée du luminaire dans les églises, et surtout dans Sainte-Sophie, qui avait été construite et décorée pour être un temple de la lumière, intention dont les

---

[30] Cette insistance ressort aussi, indirectement, de l'apologie des icônes que Méthode, futur patriarche, exprime dans sa *Vie d'Euthyme de Sardes*. Méthode réfute la notion que le verbe (*logos*) exclut l'image (*eikon*) avec l'argument, tiré de Genèse 1, 26, que l'homme est créé dans l'image du Verbe créateur : donc « le verbe est image, et l'image est verbe » : èd. trad. Jean Gouillard « La Vie d'Euthyme de Sardes († 831), une œuvre du patriarche Méthode », *Travaux et Mémoires*, 10, 1987, pp. 66-73. Comme Méthode écrivait au temps de Théophile, sa polémique visait en premier lieu les arguments de Jean le Grammairien, idéologue principal du régime contemporain, qu'il dénonce comme « les tyrans du jour » (pp. 76-77).

[31] *Leonis Grammatici Chronographia* (éd. Bekker), p. 349.

[32] *Φωτίου ὁμιλίαι*, éd. B. Laourdas, *Ἑλληνικὰ* supplément 12 Thessalonique 1959, pp. 140-141. Pour une autre interprétation du mot, voir MAGDALINO 2006, p. 63.

[33] Voir Marc D. Lauxtermann, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres*, I · *Texts and Contexts*, Vienne 2003, p. 278 et suivantes.

[34] Voir surtout le premier chapitre du traité *De coelesti herarchia*.

descriptions contemporaines de la construction témoignent abondamment[35], et que les études récentes ont bien relevée[36]. On pourrait même penser que Sainte-Sophie, une création de savants imbus de néoplatonisme[37], fut conçue comme l'équivalent matériel de l'édifice conceptuel de l'univers dionysien, qui lui était contemporain. De toute façon, l'un et l'autre s'écartaient du courant anthropomorphique et anthropocentrique de la pensée chrétienne, et proposaient une vision de la lumière comme la représentation la plus authentique de la divinité. Dans la Sainte-Sophie de Justinien, la lumière prenait effectivement la place des images sacrées sur les grandes surfaces, les icônes n'apparaissant que sur l'entablement de la barrière du sanctuaire et sur la nappe de l'autel[38]. Quelle que fût l'inspiration de cet aniconisme prévalant – le monophysisme,[39] le judaïsme[40], ou le néoplatonisme païen[41], ou un syncrétisme des trois – il se fondait sur une théologie de la lumière que le patriarche Jean le Grammairien sut manifestement tourner au profit de l'iconoclasme. Le décor aniconique de Sainte-Sophie constituait, d'ailleurs, une des meilleures preuves que les icônes ne faisaient pas partie de l'ancienne tradition de l'Eglise, à l'encontre du luminaire – fenêtres, lampes, lustres, cierges – et de tout ce qui reflétait la lumière : l'or étincelant des mosaïques, les marbres et l'argent luisants qui revêtaient les autres surfaces de l'intérieur.

Or, si la théologie iconoclaste autorisait l'esthétique traditionnelle de la lumière et des couleurs, est-ce qu'elle n'en faisait pas de même pour la représentation symbolique ? Nous avons, en effet, un indice qui permet de l'affirmer, au moins pour le deuxième iconoclasme, et donc pour Jean le Grammairien. On le trouve dans le Synodikon de l'Orthodoxie, que le patriarche Méthode publia en 843 pour fêter la restauration des icônes et pour anathématiser les iconoclastes en compagnie de tous les autres hérétiques. Parmi

---

[35] Procope, *De aedificiis*, I, 1.19-38: éd. J. Haury, rev. G. Wirth, *Procopii Caesariensis opera omnia*, Leipzig 1964, p. 8-17 ; Paul le Silentiaire, *Ekphrasis de Sainte-Sophie*: texte grec reproduit avec trauction française par Marie-Christine Fayant et Pierre Chuvin, *Descrfiption de Sainte-Sophie de Constantinople*, Die 1997 ; nouvelle edition critique par Claudio de Stefani, *Paulus Silentiarius, Descriptio Sanctae Sophiae, Descriptio ambonis*, Berlin – New York 2011.

[36] Maria Luigia Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la* Descrizione *di Paolo Silenziario*, Rome 2005 ; Paolo Cesaretti – Maria Luigia Fobelli, *Procopio di Cesarea, Santa Sofia di Costantinopoli. Un tempio di luce* (De aedificiis I 1, 1-78), Vicenza 2011.

[37] Anthony Kaldellis, «The Making of Hagia Sophia and the Last Pagans of New Rome», *Journal of Late Antiquity* 6, 2013, p. 347-366.

[38] Paul le Silentiaire, *Description*, vv. 691-710, 759-795.

[39] Marlia Mundell (Mango), «Monophysite Church Decoration», dans *Iconoclasm*, Anthony Bryer – Judith Herrin éd., Birmingham 1975, p. 70.

[40] On a soutenu que l'absence de reliques à Sainte-Sophie témoigna d'un respect envers la tradition des Juifs, dont le Temple fut incontestablement une inspiration pour la Grande Eglise de Justinien : voir John Wortley, «Relics and the Great Church», *Byzantinische Zeitschrift* 99, 2006, p. 631-647, et, en général, Robert Ousterhout, «New Temples and New Solomons. The Rhetoric of Byzantine Architecture», dans *The Old Testament in Byzantium*, Paul Magdalino – Robert Nelson éd., Washington D.C. 2010, p. 239-251.

[41] Voir Kaldellis, «The Making of Hagia Sophia», p. 363-366. L'argument de Kaldellis sur l'ambiguité de l'Etre divin vénéré à Sainte-Sophie rappelle les doutes sur la pureté de la doctrine chrétienne enseignée dans la théologie néoplatonicienne du Pseudo-Denys, qu'on a même tenté d'identifier avec Damascius : Carlo Maria Mazzucchi, «Damascio, autore del *Corpus Dionysiacum*, e il dialogo *Περὶ πολιτικῆς ἐπιστήμης*», *Asevum* 80, 2006, p. 299-334.

les bénédictions prononcées par le synode sur les orthodoxes, on lit la suivante, concernant la représentation symbolique de la Vierge Marie :

> Ceux qui savent que la verge et les tables, l'arche et le chandelier, la table et l'encensoir décrivaient par avance et préfiguraient la toute sainte Vierge Marie, mère de Dieu, que ces objets la préfiguraient, mais qu'elle n'a pas été ces objets, qu'elle est née femme et qu'elle est demeurée vierge après l'enfantement divin, et, pour cette raison, préfèrent représenter la femme elle-même dans ses images plutôt que de l'esquisser dans ses figures, éternelle leur mémoire.

Il ressort clairement de ce passage que les iconoclastes avaient permis et pratiqué la représentation visuelle de la Vierge Marie en dépeignant les objets sacrés de l'Ancien Testament qui la symbolisaient, selon la typologie consacrée par l'exégèse chrétienne. De toute évidence, Jean le Grammairien et ses collègues dans l'hiérarchie iconoclaste avaient ouvert la porte à la figuration des symboles vétérotestamentaires, reprenant sans doute une pratique du premier iconoclasme[42]. En était-il autrement pour le symbolisme naturel, celui qui illustrait la nature du Créateur en figurant les œuvres de sa main ?

[42] Voir l'article de Marie-France Auzépy dans ce volume.

Theodore Studite and the Melkite Patriarchs on Icon Worship*

Juan Signes Codoñer

Theodore Studite sent in 818 several letters to different leaders of the Melkite churches, including the patriarchs of Jerusalem and Alexandria, in an attempt to mobilize them against the official iconoclasm.[1] The patriarch of Antioch does not appear among the addressees, but we know from marginal notes preserved in the manuscript tradition that Theodore also addressed to him a copy of the letter he wrote for the patriarch of Alexandria.[2] Although we have neither this letter nor the answer of the patriarchs to Theodore, there is some evidence that suggests that Theodore was not especially successful in his correspondence with the eastern prelates of the church whose support he was seeking. This question will constitute the aim of the present paper.

First of all, it appears that Theodore did not have any previous contact with the eastern prelates. In fact, the letters to them and to the abbots of the monasteries of Saint Sabas and Saint Chariton are transmitted without the personal name of the addressees, as if Theodore were unsure about their identity.[3] The possibility that their names are lost in the manuscript tradition is not very likely, for the present *salutatio* of the letters seems to be original and in fact the patriarchs are addressed there as it would have been expected on such occasions. On the other hand, the communication between the eastern sees and Constantinople must not

* This study has been made possible by funding provided by the Spanish research project FFI2012-37908-C02-01.

[1] Theodore Studite, *Epistulae*, ed. G. Fatouros, (CFHB), nr. 275 (to the patriarch of Alexandria), 276 (to the patriarch of Jerusalem), 277 (to the laura of Saint Sabas), 278 (to the laura of Saint Chariton) and 279 (to the monks Isaak and Arsenios living in Jerusalem).

[2] Fatouros *in* Theodore Studite, *Epistulae*, *cit.*, 319*-320*.

[3] Fatouros, *ibid.* note 595 considers "unwahrscheinlich" that Theodore did not know the name of the Patriarch of Alexandria in the letter 275 he addressed precisely to the Πάπᾳ Ἀλεξανδρείας. Accordingly, he supplies the name Christophoros in the regest. *Ibid.* 320* note 597 Fatouros states that Theodore must have also known the name of the Patriarch of Jerusalem Thomas, to whom he addressed letter 276 (Πατριάρχῃ Ἱεροσολύμων), for he uses the name in a second letter to him, nr. 469. In the regest of letter 276 he again supplies the name Thomas in the address. Fatouros does not take into account the fact that letter 469 was an answer to a previous one of Thomas, whereas letter 276 was the first Theodore sent to the patriarch. Again, the names of the other abbots of the Palestinian monasteries are not mentioned. Only letter 279 is addressed to the monks Isaak and Arsenios.

have been very easy,[4] so that Theodore may well have had doubts about the identity of the persons in charge in the respective patriarchates at the moment of writing his letters, especially considering the instability of the situation in the Melkite churches under Arabic rule. These circumstances suggest that Theodore had no previous contact with the eastern prelates when he wrote a whole series of letters to them in 818. Accordingly, that he describes to them with pathetic tones the excesses of iconoclasm in Byzantium does not imply that his addressees shared his iconophile enthusiasm, but only that he expected from them support against iconoclasts.

More telling for understanding the attitude of the Melkite prelates towards images would certainly be their answers to Theodore, but, as we have said, none has been preserved. Moreover, we are not even sure whether they actually answered Theodore, for he did not write any further letter to them, with the exception of the patriarch of Jerusalem, to whom Theodore addressed a second letter ca. 821-826.[5] In this second letter Theodore addresses now the patriarch by his name, Thomas (Θωμᾷ πατριάρχῃ Ἱεροσολύμων), and refers to a previous (lost) letter of the patriarch to himself.

Theodore's letter to Thomas begins in a very encomiastic way. The Studite stresses his surprise and immense joy upon reading the patriarch's answer and adds that he does not deserve the honour of being addressed by him (lines 2-14). He wonders then (lines 14-16) "how the spiritual harmony and accord (of the patriarch) with us would have been recognised (πῶς δ' ἂν ἑτέρως τὸ σύμψυχον ἡμῖν καὶ ὁμόγνωμον ἐγνωρίσθη) except as by the judgement towards those who deserted to our foes, whoever they may be" (μὴ οὐχὶ πρὸς τοὺς τοῖς ἐναντίοις, ὁποῖοί ποτε ἦσαν, αὐτομολήσαντας διακρινόμενον;) This is a clear reference to the difficulties the iconodules were facing in recent times, as Theodore immediately makes clear. He writes:

> About these latter, though it may be overly bold on our part (εἰ καὶ τολμηρότερον πρὸς ἡμῶν), it is nevertheless legitimate to say (what this is all about), namely, that when the persecution of the heretics was at its peak, it behooved (ἐχρῆν) the leaders of the highest sees, as spiritual allies wholly imbued with apostolic counsels, to be affected as loving brothers and to extend their hand compassionately to those who were suffering for the truth, for it is said that *whether one member suffer, all the members suffer with it, or one member is honoured, all the members rejoice with it, Christ* our true Lord and God being the head of the whole *body* of the Church (1 Cor. 12.26). It is needless to say how much the apostolic see of the West (ὁ τῆς Δύσεως ἀποστολικὸς), by acting in this way, assisted us. He fortified exceedingly the minds of those who resisted (though even a slight push is wont to give courage to the sufferer) and struck down with spiritual reproach the insolent snorting of the impious. How could anything be more salutary than this? But against those for whom it was possible to do the same and who did nothing at all, but rather the contrary, I cannot say, wretch that I am, out of respect to the emissary of your Blessedness (αἰδοῖ τοῦ τῆς μακαριότητος ὑμῶν ἀγγέλου), how great the accusation would be (ὅσον εἴη ἂν τὸ κατηγόρημα).[6]

[4] The problems for entertaining a correspondence between Constantinople and the Melkite sees are acknowledged by Photius in his letter 11 (ed. Laourdas-Westerink), written between 861 and 867.

[5] Theodore Studite, *Epistulae*, *cit.*, nr. 469.

[6] Theodore Studite, *Epistulae*, *cit.*, nr. 469, lines 16-31.

Theodore then says that the persecution of the icon worshippers has recently ceased, for the "accursed dragon" (τὸν ἀλιτήριον δράκοντα), that is, Leo V, has been slain. However, though the winter has passed, he stresses that spring has not yet come (lines 32-37). But he appears to consider it unnecessary under the present circumstances to speak about the images with his addressee:

> For it is good, I think, to have done with discussion of the image, since neither does your Highness require any teaching, nor does the occasion bid us speak more freely.[7]

After comments on the difficulty of pursuing his correspondence and further remarks on the importance of Jerusalem for Christians, since it was there that God made Christ visible in human form (lines 39-56), Theodore ends his letter with best wishes for the holy fathers who attend the patriarch and his lesser brothers, in his own name and that of the bishop of Thessalonike (lines 57-61).

This short summary of the letter's content makes it clear that Theodore felt bitterly disappointed by the late answer of the patriarch, written probably at the beginning of Michael's II reign, at least three years after Theodore contacted him. Theodore expressly says that he had expected assistance from the eastern sees as the iconoclasm was raging against icon worshippers. But apparently only the Pope reacted as the iconodules desired. The others, who did nothing though their help was also demanded, were surely all the three Melkite patriarchs, for Theodore does not mention any of them among the supporters of the Byzantine iconodules. Anyway, when Theodore says that he will not speak further "out of respect to the emissary of your Blessedness", he is pointing to some kind of responsibility of the Jerusalemite patriarch in the whole affair. Thus, the complaints or accusations against the patriarch are not aired, but the resentment is openly expressed. Also revealing, Theodore remarks that help is now not so necessary, as Leo V has died and the worst persecutions (the winter) have passed. It was the time of the civil war, when even the iconodules took sides with the emperor against the eastern usurper Thomas, who had been crowned by the patriarch of Antioch. Icon worship had become a secondary issue for what mattered now was the internecine conflict.

Theodore also says that it is good to stop discussing about images, for neither the patriarch needs indoctrination nor is it the appropriate time to do so. One could perhaps surmise that Theodore is here following Michael's order prohibiting any further debate about icons.[8] But, if we take into consideration the previous words, it appears that we could even read ironically this comment: now, that the worst persecution is over, it is no more the time for discussing about icons! In any case, with these words Theodore seems to suggest that there was indeed something to speak about between him and the patriarch concerning icons. Whether this can be advanced as an evidence of some kind of disagreement between Theodore and the patriarch we really do not know. But if there prevailed agreement between Theodore and the patriarch on this issue, perhaps other words would have been written.

[7] Theodore Studite, *Epistulae*, nr. 469, ll. 37-39: ἀρκεῖ γάρ, ἡγοῦμαι, ἐπὶ τῆς εἰκόνος ἐᾶσαι τὸν λόγον, μήτε τῆς ὑμῶν μεγαλονοίας ἐνδεομένης μαθήσεως μήτ' αὖ τοῦ καιροῦ ἐπιτρέποντος φαίειν ἐκδηλότερα.

[8] For a brief characterization of Michael's iconoclasm see Bury 1912, 111-119 ; Martin 1930, 199-211 ; Treadgold 1988, 228-232 and Pratsch 1998, 263-271.

Moreover, if Theodore had been successful in his petitions to the eastern patriarchs, we should have expected an explicit comment about it in some other of his numerous letters, or at least a more personal or regular exchange with the patriarchs. This silence on the part of Theodore, who used his correspondence mainly as propaganda for diffusing his views, is more than an argumentum ex silentio.

There are still some other points to be discussed before we admit this interpretation. To begin with, in letter to a certain Joannes Grammatikos, written ca. 821-826 according to its editor Georgios Fatouros,[9] Theodore Studite refers to the synod held in Antioch under the patriarch Theodorete (τῆς ἐν Ἀντιοχείᾳ συνόδου ἐπὶ Θεοδωρήτου πατριάρχου) and even copies some passages from it, which contain a defence of icon worship. Theodore reused these passages for a letter he wrote to the emperors Michael and Theophilos in 826.[10] Apparently, it could be concluded that Theodore obtained this information from the eastern patriarchs or other Melkite iconodules with which he might have corresponded, thus questioning the proposed interpretation given above. However, there are some problems with this view, as we have considered in some detail elsewhere.[11] It is not just that the synod is undated and not mentioned in any other contemporary source (not even in oriental authors of the 8th century or in the council of Nicea II), what appears surprising considering the relevance of the matter for Byzantine iconodules, but also that the passages referred seem to come from some sort of anthology and can therefore be linked with the extracting and interpolating activity of the Melkite Sabaïtes, working both in Rome and Constantinople. As it is well known, the famous dossier of iconodule texts that makes the base of the *Parisinus Graecus* 1115 was compiled by Sabaïtes in Rome and provided a useful dossier of information for the iconodule fathers at Nicea II.[12] It is therefore probable, that Theodore got some information about this supposed and undated synod at Antioch through the mediation of an iconodule florilegium composed by the Sabaïtes, but that he knew almost nothing about the historicity and circumstances of this supposed council, although he did not doubt its existence, for he referred to it again in a letter to the emperors Michael and Theophilus.

For completing the puzzle we must also consider the later testimony of the *Life of Michael Syncellus*, where the patriarch of Jerusalem is said to have written a letter in defence of the icons on behalf of Theodore. In the *Life* a letter of the patriarch of Jerusalem to the emperor Leo V of Constantinople has been preserved.[13] The letter is said to have been carried by Michael when he left Palestine for the imperial city. It is a short text piling up arguments in defence of icon worship. Doubts about its authenticity have been raised on several occasions without coming to a definitive conclusion.[14] Nevertheless, it is clear that the text, as preserved by the *Life*, could never have been written by the patriarch.

[9] Theodore Studite, *Epistulae*, *cit.*, nr. 528, lines 75-93.

[10] Theodore Studite, *Epistulae*, *cit.*, nr. 532, lines 229-246. There, the text is presented as φωνὴ τῶν ἐν Ἀντιοχείᾳ συνεδρευσάντων πατέρων.

[11] Signes Codoñer 2013b.

[12] For this dossier see Alexakis 1996.

[13] *Vita sancti Michaelis Syncelli*, ed. Cunningham.

[14] See Sode 2001, pp. 212-213, esp. note 352.

[illegible] readers. Most important, finally, are the closing sentences, where the patriarch entreats the emperor "to renounce this abominable new heresy of the icon burners" (ὅπως ἀποστῇ τῆς νεαρᾶς ταύτης καὶ μυσαρᾶς τῶν εἰκονοκαυστῶν αἱρέσεως). Whatever the doctrine about the icons of the patriarch of Jerusalem really was it is impossible to conceive him speaking to the emperor in such a rude and provocative terms. The official dogma of the emperor is even branded as 'heresy'! As a contrast, in the *Letter of the three patriarchs to the emperor Theophilus*, the emperor is addressed as pious and victorious on more than one occasion:[15] whether the Melkite patriarchs agreed or not with him on the issue of the icons,[16] they perfectly knew that the Byzantine emperors should be always addressed with respect. Accordingly, the letter preserved in the *Life of Michael Syncellus* is rather a piece of hagiographical rhetoric and cannot preserve in any way the original wording of an official document of the Jerusalemite chancellery.

On the other hand, most of the scholars agree that when Michael came to Constantinople at the beginning of the reign of Leo V (if not earlier), it was not for denouncing imperial iconoclasm, as the hagiographer of his *Life* sustains, but for other reasons that are not easy to establish and should perhaps be connected with internal troubles in his Palestinian homeland. In any case, it is very interesting to read in the *Life* how the idea of writing a letter to the emperor came about:

> The confessor Theodore Studite of saintly memory, when he was banished to the east during the reign of Nicephorus the emperor, had sent a letter to the aforesaid chief priest of the holy city of Christ our God soliciting his help and assistance on behalf of the holy Church of God in Constantinople which was endangered by the impious and icon-fighting heretics. For this reason, they composed a letter[17] to the aforesaid patriarch or rather 'factionarch' Theodotus and to the ruler Leo, both refuting them and admonishing them to turn away from the foul heresy of the burners of icons.[18]

Clearly, the *Life*, written after the proclamation of the 'orthodoxy' and the definitive abandonment of iconoclasm in 843, tried to provide a honourable motive for his hero's travel

[15] For the text see now the edition of Munitiz J., Chrysostomides J., Harvalia-Crook E. and Dendrinos Ch.

[16] On this point see Signes Codoñer 2014, chapter 23, where I argue that the original core of the text did not contain any open criticism to the iconoclasm.

[17] The plural is used for the authors of the letter, although they are not further identified.

[18] *Vita sancti Michaelis Syncelli*, *cit.*, §5: Ὁ γὰρ ἐν ἁγίοις καὶ ὁμολογητὴς Θεόδωρος ὁ τῶν Στουδίων, ὢν ὑπερόριος ἐν τῇ ἀνατολῇ ἐπὶ Νικηφόρου τοῦ βασιλέως, ἐπιστολὴν πέπομφε πρὸς τὸν προλεχθέντα ἀρχιτελετάρχην τῆς ἁγίας Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ ἡμῶν πόλεως, πρὸς τοῦ βοηθῆσαι καὶ συνεπαμύνασθαι αὐτῷ τῇ κατὰ Κωνσταντινουπόλει τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίᾳ κινδυνευούσῃ παρὰ τῶν ἀθέων καὶ εἰκονομάχων αἱρετικῶν. Ταύτης ἕνεκα τῆς αἰτίας τὴν ἐπιστολὴν ἐποιήσαντο πρὸς τὸν προλεχθέντα Θεόδοτον πατριάρχην, μᾶλλον δὲ φατριάρχην, καὶ τὸν ἄνακτα Λέοντα, τοῦτο μὲν ἐπιστομίζοντες, τοῦτο δὲ καὶ νουθετοῦντες ἀποστῆναι τῆς μυσαρᾶς τῶν εἰκονοκαυστῶν αἱρέσεως.

to Constantinople. This is further stressed in another passage of the *Life*, where it is said that when Michael left Jerusalem on his way to Constantinople, he passed through Seleucia and found that some monks did not submit to the Seventh Ecumenical Council. Michael persuaded them to do so. Moreover, "not only did he persuaded (πέπεικε) these men to be reconciled with the holy synod and the catholic, apostolic Church, but he stated and mantained (λέγων... καὶ διαβεβαιούμενος) to all those with whom he happened to converse on his way that the Church of God in Jerusalem and her chief priest with his bishops and fathers of the desert accepted, agreed with, and included the holy and universal Seventh Council in the holy diptychs along with the six holy and universal councils which preceded it".[19] This statement appears to confirm that many Byzantines were in fact completely unaware what the stance of the Melkite church towards icon worship could have been. But did the Jerusalem church in fact adhere to Nicea II as the *Life* pretends?

Apparently, the author of the *Life*, perhaps related to the Studite circles, had been told of the attempts of Theodore to contact the Melkite patriarchs when he was in exile. He simply supposed that if the Studite had once asked the patriarch of Jerusalem for help, the latter should have answered to his request in the affirmative. As he had no text of the letter, he just wrote down what he guessed the patriarch could have written under such circumstances.[20] This procedure we cannot properly consider as a forgery, as it was practised in very similar terms by ancient historians when they reconstructed the written or oral discourses of the protagonists of their works. The hagiographer of the *Life of Michael Synkellos* also deduced that his hero, the personal secretary of the patriarch, surely must have been the bearer of such an important text to Constantinople, making of this the ultimate cause of his travel to Byzantium.

The whole sequence of events is highly unlikely. First of all, it makes no sense that a Melkite patriarch agreed to the request of an exiled Byzantine abbot, however important he might have been, to provoke the emperor and the patriarch of Constantinople with an outright defence of icon worship, especially when icon worship was actually rejected by important sectors of the Melkite church, as Abū Qurra himself acknowledged in his treatise *On the veneration of the holy icons*.[21] The answer that the patriarch of Jerusalem actually gave to the petition of Theodore was, to say the least, rather cool, as we already saw. And it surely did not compromise the patriarch in any action against the emperor.

The chronology does not support either the version advanced in the *Life*. Theodore Studite wrote his letters to the Oriental prelates when he was indeed in exile in Anatolia, but not during the reign of Nicephorus I (802-811), at which time he was exiled on the island of

[19] *Vita sancti Michaelis Syncelli, cit.*, §8.

[20] It is not a coincidence that the words used by the hagiographer in §7 to describe summarily the purpose of the letter the patriarch wrote to the emperor ("to turn him away from the foul heresy of the burners of icons" - ἀποστῆναι τῆς μυρσαρᾶς τῶν εἰκονοκαυστῶν αἱρέσεως), appear again in §11 when the exact wording of the letter is reproduced (ὅπως ἀποστῇ τῆς νεαρᾶς ταύτης καὶ μυσαρῆς τῶν εἰκονοκαυστῶν αἱρέσεως).

[21] See Theodore Abu Qurrah, *A Treatise on...Icons*, ed. Griffith, esp. the beginning of the work and its concluding remarks.

Chalke,[22] but some time later, in 818, towards the end of the reign of Leo V and years after Michael Synkellos arrived at Constantinople![23]

That the Studite wrote a letter to the patriarch of Jerusalem during the reign of Nicephorus is not only highly unlikely (we would have expected some reference to it by the Studite, especially if the patriarch actually answered him!), but is also to be discarded considering what Theodore himself said in a letter written in 809 about the participation of the eastern patriarchates in the council of Nicea II. According to him neither Rome nor the Melkite patriarchs ever approved the council, which should not be considered ecumenical at all:

> Rome did not approve these things God forbid! And she did not receive that council as ecumenical, but rather as local (οὐδὲ αὐτὴν τὴν σύνοδον ὡς οἰκουμενικήν, ἀλλ' ὡς τοπικήν), concerned with correcting an error peculiar to this region. Nor were those who sat for the other patriarchs as their representatives (ἀντιπρόσωποι), this is a falsehood! (ψευδές!) Whereas the ones from Rome had been sent here for another purpose, not for a council (it is said that on account of this they were deposed by the one who had sent them when they returned home, even though they pleaded in their own defence that they had been forced), those from the East were persuaded and induced by the people here (ὑπὸ τῶν ἐνταῦθα) and not sent by the patriarchs who, evidently because of their fear of the heathen, took no notice of it either then or later. The people here (οἱ ἐνταῦθα) did this in order to persuade the heretical populace more easily to come over to Orthodoxy on the pretence of there being an ecumenical council.[24]

No more explicit accusation of the mishandlings of the council and the fraudulent representation of the eastern patriarchates has been preserved from the Byzantine times. However, it has taken time for modern scholars to disentangle the complex handlings of patriarch Tarasios to make Nicea II appear as ecumenical by promoting to the condition of patriarchal legates some envoys coming from the east with a letter of credence, whose author is even unknown to us.[25] In any case this accusation proves that the eastern patriarchates were not actually represented in the council and, accordingly never endorsed the official condemnation of iconoclasm. The silence of Abū Qurra and the other Arab Melkite writers about Nicea II, is not a coincidence, but a proof that Byzantine Empire and the Eastern Patriarchates lived in two separate worlds.

It appears then that Theodore Studite never received support from the Oriental Patriarchates in his fight against the imperial iconoclasm. The testimony of the *Life of Michael the Syncellus* concerning a letter of the patriarch of Jerusalem composed at his request must

[22] Pratsch 1998, *cit.*, pp. 173-178.

[23] Vailhé 1901, pp. 329 and 613-614 thought that the patriarch's letter copied in the *Life of Michael Sync. cit.*, §11 was the answer to the letter written in 818 by Theodore. But the disappointment Theodore expresses in his letter to patriarch Thomas (nr. 469), written ca. 821, makes such a supposition untenable.

[24] Theodore Studite, *Epistulae*, *cit.*, nr. 38, lines 63-73. I take the translation, with minor changes, from Henry 1974, p. 77.

[25] See Auzépy 1999, pp. 211-228.

be accordingly rejected as a later reconstruction of the events. Moreover, it is even to be doubted that Theodore had ever had regular contacts with the Melkites.

We have no reasons to suppose that things changed substantially in the years following Theodore's death. The emperor Theophilus, who reinforced the iconoclastic policy, won some important victories in the east at a time of internal troubles for the caliphate, so that the Melkite church could not but be inclined to approach to the emperor. Perhaps the original core of the *Letter of the three Patriarchs to Theophilus* reflects this. However, after the defeat of Amorion in 838 and especially after the death of Theophilus in 842, things began slowly to change.

There were already some contacts in the forties between Methodius and Sergius, the newly appointed patriarch of Jerusalem,[26] who was a member of the well-known Mansur family, to which John of Dasmacus belonged. These contacts point in fact to some kind of new understanding on the issue of icon worship, although the evidence is scanty and ambiguous. More important, the Melkites were courted both by Photius in 867 and 879-880 and Ignatius in 869-870 in their need of supporting their policies. As a result of this process the Melkites condemned iconoclasm in the 869-870 council held by Basil I at Constantinople. However, their representatives were later accused of usurping the representation of the legitimate patriarchs. It is only in the Photian council of 879-880 that they formally acknowledge the council of Nicea II as the seventh ecumenical, probably as a result of a long pressure exerted from Constantinople and by Photius.[27] This certainly strengthened the Byzantine influence in the Melkite regions and ultimately paved the way for the imperial conquests in the Middle East in the tenth century.

In any case, every art historian should take into account this situation when considering the development of icon worship among the Melkites during the eighth and ninth centuries. Despite the existence of prominent defenders of the icons like John the Damascene and Theodore Abu Qurra, and even despite occasional (indeed very rare) references to actual icons in the contemporary oriental sources, it is to be doubted that the Melkite church as a whole officially endorsed the cult of the images at a time when the pressure of Islamic authorities against Christian practices became greater.[28] The topic is significantly absent from the debates between Muslims and Christians of the age, in which the symbolism of the cross figures prominently in the centre of every theological discussion.[29] It may be that the worship of the images developed in the Melkite Church initially on a private level, what could have prevented it at an earlier stage to support the more radical policy of the Byzantine

[26] For the letter of Methodius to Sergius see J.B.PITRA's edition, pp. 355–357, reprinted in *PG* 100, cols. 1292–1293.

[27] For these aspects see SIGNES CODOÑER 2013a (= J. Signes Codoñer, "Die melkitischen Patriarchen, Konstantinopel und der Bilderkult in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Mit besonderer Berücksichtigung vom Brief 2 des Photios und dem sogenannten Brief der drei Patriarchen an Theophilos", en Michael Grünbart, Lutz Rickelt, Martin Marko Vučetić (eds.), *Zwei Sonnen am Goldenen Horn? Kaiserliche und patriarchale Macht im byzantinischen Mittelalter. Akten der internationalen Tagung vom 3. bis 5. November 2010. Zwei Teilbände (Byzantinistische Texte und Studien* 3) Münster 2013, 97-134).

[28] For more details about these points see SIGNES CODOÑER 2013b.

[29] SWANSON 1994.

(Greek) iconodules, like Theodore. Obviously, distance and isolation from Constantinople greatly contributed to keep the two churches apart, but the difficulties the authorities in Constantinople had at Nicea II and successive councils in getting the official approval of the Melkite Church to icon worship may prove that the latter preferred to follow its own way in this particular issue. Perhaps the frequent divisions and quarrels among the Melkites attested in the sources have also something to do with the difficulties they had in following a common policy towards the icons. Finally, it should be considered whether there prevailed some kind of ethnic division among Greek and Syriac Melkites. Might the fact that most of the Melkite emigrants to Byzantium were Greeks perhaps explain both their adherence to the icons and their flight from their homelands?[30]

[30] At a time when the Melkites where increasingly using Arabic as the 'koine', a Melkite iconodule like Michael Syncellus wrote in Edessa a treatise of Greek syntax. For the text (MICHAEL SYNCELLUS, *Syntaxis graeca*), see the edition by D. DONNET.

Icons and Cultural Identity

J.M. Featherstone, Fribourg / Paris[*]

The development of religious images and their cult – whereby one can speak of icons – in the centuries before Iconoclasm has, in the words of Averil Cameron, been done to death. Nevertheless, she offered new insights as to how religious images became, quote, 'a component in the system of knowledge which evolved as Byzantine society shed its classical past.' This is not simply a question of the theology of the icon, but an attempt to place icons in the context of an intellectual realignment whereby they replaced the vestiges of Classical culture through knowledge based on religious truth. Like the Cross, the Scriptures and the trappings of the Liturgy, the icons had become signs of knowledge which was not to be found through secular learning but by direct revelation.[1]

In a similar vein, speaking of Hans Georg Thümmel's recent book on the councils of the Church concerned with image-worship, Wolfram Brandes expressed his disappointment that the author has not dealt with the question why the emperors launched their attack on the images in the first place. Invoking changes in the empire's social and cultural structure which formed what he calls the 'Begleitmusik' of the Iconoclast controversy, Brandes noted that not only the old Roman, but also the Constantinian empire had all but disappeared by the late eighth century; nothing but empty titulature remained.[2] The new emerging Byzantine state had to forge a new identity, and we might well ask how religious images fitted into this.[3]

* Many thanks to Anthony Cutler for his comments on the typescript of this paper.

[1] Cameron 1992, 1-17. On the development and theory of icons, see also Brubaker 1989, 33-75; Sansterre 1994, 203-233; Brubaker 1998, passim, Brubaker/Haldon 2011, 32-68.

[2] Brandes 2008, 177-179.

[3] For religious images and identity: Brubaker 1996 discusses methods used in iconography to distinguish social or cultural groups, citing Syropoulos's account of negative Byzantine reaction to Western religous painting in Ferrara in 1448 (*ibid.*, 50-51). Papoulia 2003, 33-36, argues that the figurative image–as opposed to decorative art with its *horror vacui* so characteristic of religious art in Eastern cultures –was at the centre of religious creativity in Byzantium. Smythe 1996, 32-36, argues that identity is articulated by markers used by one group to distinguish itself from another, which is thus seen as 'divergent.' I would suggest that icons were such markers, distinguishing the Byzantines from non-Christian (or, later, non-Orthodox) foreigners and, in the Iconoclast period, Iconodules from Iconoclasts; cf. Barber 1997 who documents the construction of a Christian identity based on attitudes toward religious imagery. Brubaker 2004, 580-589, shows that aniconic

I would like to address Brandes's question about the Iconoclasts' motives by examining the reactions of the defenders of the icons, in particular the patriarch Nicephorus. I would suggest that this was not only a dispute of religious practice but also of perception of inherited culture.

Paul Magdalino has suggested that Leo III's measures against the icons in 726 and 730 might have fitted in with his earlier legislation for the forced conversion of the Jews, in order to make Christianity more palatable to these 'new citizens.'[4] For both Leo and his son Constantine V the most important precept of Iconoclasm was the rejection of idolatry in the Old Testament. And coming as he did from the East, Leo may also have had other pragmatic reasons for eliminating a practice which could have troubled those in close contact with aniconic Islam.[5]

It is generally accepted that the immediate impetus for Leo's Iconoclasm, as reported in contemporary chronicles, was the volcanic eruption on Thira in 726 which he interpreted – at least ostensibly – as a sign of God's displeasure with image-worship. And Cyril Mango has now shown how the raising of the Arab siege of Nicaea in 727-728, attributed to the miraculous help and blessing of the Fathers of the First Ecumenical Council, provided Leo with proof that he was on the right course.[6]

Leo's measures against the worship of images, which do not appear to have entailed their destruction,[7] were followed by Constantine V's summoning of the council of Hieria which condemned the icons as idolatrous, provoking controversy in the empire and in relations abroad. But it all appeared to have divine approval : Leo's and Constantine's victories over the Arabs and Bulgarians saved the state. Moreover, political, as opposed to religious, considerations have been advanced by scholars as the real reason for Irene's reinstatement of image-worship, in order to gain the support of an Iconodule party within the church and thus offset the army's displeasure with the deposition of her son.

Despite the success of this restoration of the icons, however, another political crisis, provoked by the inroads of the Bulgars, brought Iconoclasm back. This is well illustrated by the crowd running to the tomb of Constantine V, imploring him to return and save the state when, several years after the emperor Nicephorus had been slain in battle by the Bulgar Krum, this latter again threatened war.[8] Under the Iconoclasts the empire had been victorious, whereas the disasters during the reigns of Irene and her Iconodule successors must have been due to the change in religious policy. So, anyway, in the popular mind.

decoration in post-Iconoclast Byzantium was the exception: in Cappadocia it was only a temporary measure until an artist could be paid to do figural scenes, whereas in churches on Naxos it responded to local taste or the talents of a particular atelier.

[4] In a series of lectures on Orthodoxy at the EPHE in Paris in 2007; also Auzépy 2004a, 151-152 [2007, 275-276].

[5] Stressing the centrality of the rejection of idolatry, Auzépy (2004a, 141-157 [2007, 269-279]) doubts the influence of Islam. But how else to explain the removal of iconic representations in churches in the east? Cf. the contribution of H. Maguire in this volume, *infra* pp. 141-147.

[6] Mango 2005, 30-34.

[7] Auzépy 1990, 472-492 [2007, 164-178] ; cf. Germanus, *Sur la Croix*, ed. Van Esbroek, 36-38, written just before 730, which reports the rejection of icon-worship but not destruction.

[8] Theophanes, *Chronographia*, ed. De Boor, I, 501, 3-12.

Such pragmatic thinking is reflected in the *Definition* of the Council St Sophia under Leo V in 815 : the second Iconoclasts had little interest in theorising about icons ; they simply rejected their authority and excluded them from religious practice. In 820 Michael II recalled Iconodules from banishment on the condition that there would be no further discussion on the matter of icons.[9] Even such intransigents as Theodore the Studite returned. But the former patriarch Nicephorus refused any concession, and devoted the last eight years of his life to writing against the heresy of the Iconoclasts, denouncing also their lack of culture, ἀμαθία, to which he attributed the measures they introduced.[10]

With regard to this later charge, it is easy to see that all the Iconoclasts were not rude illiterates. Whilst this might have been true of the initiators of the two periods of Iconoclasm, Leo III and Leo V together with Michael II, the following generation, Constantine V and Theophilus with his teacher John the Grammarian, were not only highly literate but also patrons of the arts.[11]

The decoration of churches as practised by the Iconoclasts corresponded with their theology as it emerges in the Definition of the council of Hiereia and the writings of Constantine V. Together with the rejection of idolatry, we find an insistance on the Trinity, with emphasis on the Holy Ghost. The latter effected the transubstantiation of the Eucharist which was, according to the Iconoclasts, the only true image of Christ. Pictorial decoration in the church was restricted to the cross, the symbol of Christ's ministry, as in St Irene's in Constantinople rebuilt under Constantine V ; or to such Palaeochristian symbols as the hand of God pointing down, past a cross mid-way in the apse, to the altar, where the Eucharist was celebrated, as in the church of the Dormition in Nicaea. Religious figurative art was excluded.[12]

[9] Exclusion from the Church of the making of 'counterfeit' images having no authority: *Definition* of 815, in Nicephorus, *Refutatio*. ed. Featherstone, § 66,4 - § 69.23 (107) ...ἄκυρον ποίησιν τῶν ψευδωνύμων εἰκόνων...ἐξοστρακίζομεν ; discussion forbidden under Michael II : Georgius Monachus, *Chronicon*, ed. De Boor, 783, 12-17.

[10] E. g. Nicephorus, *Contra Eusebium*, ed. Pitra, 459,37 - 460,5 οὐκοῦν αἰσχυνέσθωσαν οἱ τῆς ἐκκλησίας κατήγοροι καὶ τῆς ἀληθείας ἀντίπαλοι, καὶ τὸ καλὸν ἐπαινεῖν οὐκ εἰδότες, οὐδὲ τὴν τῶν ἐναντίων διαφορὰν ἐξ ἀμαθίας καὶ ἀπειθείας ἐγνωκέναι καταδεχόμενοι. The TLG, which has not indexed all of Nicephorus's works, records sixty-six occurrences of ἀμαθία and its cognates.

[11] For instance, the probable construction under Constantine V of the church of the Pharos, first mentioned during his reign (Theophanes, *Chronographia*, *cit.*, I, 444, 19-22 ; cf. Kalavrezou 1997, 55-57) ; the buildings of Theophilus with their refined decoration, most of them in the Great Palace in conventional style with multichrome marbles (*Theophanes Continuatus*, ed. Bekker (CSHB), 139,16 - 147,3), as well as another, the Palace of Bryas, in imitation of Islamic Art (*ibid.*, 98, 14-18) ; about John the Grammarian, see P. Magdalino's contribution in this volume, *supra* 85-94.

[12] On Iconoclastic church decoration, see M.-F. Auzépy's contribution in this volume, *supra* pp. 1-41. In the pamphlet *Adversus Iconomachos*, Nicephorus discusses a citation brought forward by the Iconoclasts from John Chrysostom's *In Matthaeum* against luxury in decoration : 'What use is there in depicting ζῴδια on walls or garments?' (Nicephorus, *Adversus iconomachos*, ed. Pitra, 259-260; Chrysostom's text in PG 58, 501). Nicephorus concludes that this is not a criticism of art itself, but of the use to which it is put, and he in turn cites the letter of Nilus to Olympiodorus which had been used at the Second Council of Nicaea (*Acta*, ed. Mansi, t. 13, 33E, 37B). Olympiodorus had written to Nilus of his intention to build a church and to decorate it with countless crosses (μυρίους σταυρούς) and animals with hunters and fishes with fishermen on the walls. Nicephorus agrees with Nilus that this is childish and that the manly thing to do is to depict *one single* cross in the apse and scenes (ἱστορίαι) from the Old and New Testaments on both sides of the church for those

So why was all this ἀμαθία in the eyes of the Iconodules ? It is generally admitted that the first Iconoclasts' arguments against the pictorial representation of Christ were so convincingly condemned at Nicaea in 787 as a denial of the Incarnation that the Iconoclasts of 815 were wary of any further theorising about icons. The fact remained, however, that Biblical prescriptions were all on their side. In response to this the Iconodules at Nicaea formulated an argument of the tradition (παράδοσις) or custom (συνήθεια) of image-worship in Church tradition. Based not only on earlier conciliar and Patristic texts but also hagiographical literature, this innovation has been associated by Marie-France Auzépy with another measure taken at Nicaea: the participation in the council of numerous monks, victims of the Iconoclasts' policies, in order to offset the numbers of Iconoclast bishops who, together with imperial troops, had disrupted the opening of the council.[13]

Now even if we accept the thesis of political calculation on the part of Irene, we must not forget that the mastermind behind the second council of Nicaea, Tarasius, had been an Iconoclast and, until Irene had him ordained Patriarch in 784, was no less an imperial official than head of chancery. Furthermore, Tarasius's successor as Patriarch in 806, Nicephorus, had also succeeded him as Protasecretis and, like Tarasius, was tonsured monk, ordained priest and then Patriarch in the course of a few days. This same process was again repeated in 858 – with international repercussions – for the ordination of another Patriarch, Photius, a nephew of Tarasius, who is now generally regarded as the final consolidator of image-worship.[14] Though it is risky to use such categories, all three of these champions of the Iconodule cause can be said to possess more of a secular than a clerical culture.

Tarasius may have made use of the monks to further his ends at Nicaea, but it would be wrong to identify him with any particularly monastic mentality. He and Nicephorus belonged to old families with a long tradition of imperial service. Nicephorus at first showed himself all too eager to serve the emperor of the same name by practising 'oikonomia,' against the opposition of the Studite monks, in the controversy over the remarriage of Constantine VI. However, when it came to icons, Nicephorus was unwilling to make the slightest concession.[15]

It is in this connexion that I would like to return to the charge of ἀμαθία. A nonsense in the literal sense, I suspect that behind this word and the argument of custom we might discover the sentiments of a social élite, such as had survived the ravages of the seventh and eighth centuries. These individuals reacted with obstinacy to preserve usages which they considered ancient and authentic, necessary for their salvation but also for their – might we call it ? – cultural identity.

who cannot read (*Adversus Iconomachos*, 270-272). Such practice of art is useful. But the chief of the heretics, viz. Constantine V, has in his ignorance (ἀμαθαίνων) concentrated only on the word ζῴδια (*ibid.*, 275). In fact, the heretics use art to depict themselves, just as they use it to decorate the vessels for their feasts and their palaces, in *barbarian* – that is, excessive –, not Christian wise. It is this that John Chrysostom condemns (*ibid.*, 276), not religious images.

[13] Tradition/custom: Auzépy 2004b, 87-92 [2007, 111-115] ; monks: Auzépy 1988, 11-21 [2007, 49-57].

[14] Mango 1977.

[15] For Tarasius see Euthymiades 1998, 3-50 ; for Nicephorus, Alexander 1958, 54-110 and (for his theory of icons) Barber 1993.

The first example which springs to mind is the patriarch Germanus who was exiled by Leo III. In his *Discourse on the True Cross*, Germanus declares that the Iconoclasts' simplistic arguments and aggressive responses are a source of no little trouble to 'educated men of the Church'. And, more telling still, in his letter to Thomas of Claudiopolis, Germanus argues that the neglect of custom with regard to the images, which has led to disturbances amongst the population in certain districts of the empire, will leave free field to the enemies of the Christians to accuse them of having gone wrong in their faith unto the present day.[16]

This latter was certainly a pragmatic, even political consideration. For a more cultural one – with no little snobbery – let us look at Nicephorus's Third *Antirrheticus* against Constantine V. Having finished his theological refutation Nicephorus turns to the question of the identity of the Iconoclasts.

'We should ask,' he says, 'who these men are, and what is their upbringing and way of life (ἀγωγή καὶ βίωσις), so that we might understand their thinking and occupations.' It is obvious, he continues, that they take no care for knowledge or culture (γνῶσις καὶ παίδευσις). After a long catalogue of critical epithets, including selfish, greedy, vain, proud, blasphemous, faithless, ungrateful, impious, void of affection, calumniating, incontinent, savage, etc, Nicephorus concludes that they base themselves on foreign judgements (δίκαις ἀλλοτρίαις ἐπεμβαίνοντες). In fact, they simply seek their own advantage. They ask : 'What's the harm in following the man who commands things which are profitable?' In fact, they would not be able to provide for themselves even one day of food or drink, and this is all they think of. They take nourishment from the first person they chance upon. They delight in revolts and revolutions (στάσεις καὶ καινοτομίαι). Most of them were once in the army, but they were expelled for the worst offences. Their belly is their god and they judge their faith by the pleasure they derive from it. They are like those who fled the servitude of the Egyptians – that is, the Jews – and like them they rise up with their princes against the Law of the Prophets. Citing Jeremiah, Nicephorus deplores their misconduct and bad manners (δυστροπία καὶ κακοήθεια) and says that Constantine V collected these men from stables, like animals, and set them not against the barbarians but against the symbols of the Church.[17]

These men say that the reign of Constantine V was felicitous, but in fact it was a time of disaster and famine: mothers were reduced to devouring their own aborted foetuses ; and a modius of grain cost 50 nomismata. They speak of the battle of Anchialos as a great victory, but in fact most of the Roman army perished there. Furthermore, they claim that because of his impious doctrines Constantine had a good and long life. But this too is a lie. Because he practised bestial acts forbidden even to the barbarians and heathens (βάρβαροι καὶ Ἕλληνες) he was in fact sickly and had ulcers everywhere on his body. He had fever before he died, presaging his passage to

[16] Germanus, *Sur la Croix*, *cit.*, 32; id., *Ad Thomam Claudiopoleos*, PG 98, 184 C-D [in the Fourth Session of the Council, thus not yet in the new edition of Lamberz] νῦν δὲ πόλεις ὅλαι καὶ τὰ πλήθη τῶν λαῶν οὐκ ἐν ὀλίγῳ περὶ τούτου θορύβῳ τυγχάνουσιν· οὗ ἡμεῖς μὴ αἴτιοι φανῆναι διὰ πάσης ποιησώμεθα σπουδῆς. **ὑπὲρ ἅπαντα δὲ προνοητέον ἡμῖν, ὅπερ μου κατασείει τὴν διάνοιαν, τοῦ μὴ ἀφορμὴν ἐπάρσεως ἐντεῦθεν λαβεῖν τοὺς τῆς πίστεως ἡμῶν, τοὺς ἐχθροὺς τοῦ σταυροῦ τοῦ Χριστοῦ, ὥστε καὶ λέγειν αὐτοὺς ὅτι μέχρι τοῦ νῦν οἱ Χριστιανοὶ ἐπλανῶντο.** This passage is not amongst those whose genuineness was brought into question –questionably– by Speck 2003.

[17] Nicephorus, *Antirrheticus 3*, ed. Mai, PG 100, 493A - 493D. On Nicephorus and his works, see most recently Chryssostalis (2012)

hell; and he died at the age of 58 on a ship – because the land did not want him – and even his own priests refused to sing hymns for him. Nicephorus scoffingly compares the paltry victories of Constantine with those of Alexander the great or Augustus, whose reign was as long as Constantine's whole life. He tells the Iconoclsts that they should rather take Herod as an example, who reigned 37 years. Or Timothy of Athens. Or Sennacherib. Or Nebuchadnezzar. The Iconoclasts say that Constantine V built fortified cities in Thrace, but then they should strive after Romulus's faith for the founding of Rome or, again, the faith of the founder of Alexandria. Nicephorus declares that the Iconoclasts would renounce the piety of Josiah just because he was killed by the enemy. Accept, then, he tells them, the customs (ἔθη) of these others and follow their example.[18]

Thinking only of success and glory in this world, the Iconoclasts have no care for eternal glory. They do not understand that Christ is not of this world. If they wanted to do the best for the faith, they would follow emperors who have reigned in piety, beginning with Constantine the Great. He not only conquered and spread the empire over every nation, but built churches and decorated them with the images of the saints, as also the coins he minted which are still preserved. He lived for a very long time; and he founded Byzantium with all its monuments.[19]

Or consider Theodosius II who enlarged Constantine's city and built many churches. He reigned for 42 years. And his grandfather, the elder Theodosius built many churches not only here [viz. Constantinople] but also in the West. His victories were very great indeed. And he was so pious that he once asked an Egyptian ascetic to come and bless him before battle. The monk declined, but sent him his staff and cloak, which Theodosius wore when he went into battle. At the sight, the enemy took flight and suffered great losses, without any fighting. This victory was commemmorated annually by the Alexandrians in a feast called the *Eikonion*, after the image they had painted of Theodosius armed with these miraculous weapons.[20]

Again, if the criterion for faith is length of life and good fortune in this world, then think of the first Justinian who, albeit a slave of incontinence, built churches and worshipped the image of the Lord's Incarnation. His reign fell short of forty by only two years, and he vanquished the barbarian enemies of the empire, as all know who read the histories about him. Justinian also depicted the struggles of the saints in churches and other buildings. One proof suffices for all: St Sophia.[21] We shall return to this mention of St Sophia.

Nicephorus concludes his historical review with Heraclius. How great, he declares, was his love for holy things ! How many churches did he build ! Moreover, the images not-made-by-human-hands (ἀχειροποίητοι εἰκόνες) which he took with him on campaign are preserved to this day.[22] Heraclius was victorious everywhere; the cities he saved for the Romans from the Persians are examples of his faith ; and he reigned for over 30 years.[23]

[18] *Ibid.*, 496A – 513B.

[19] *Ibid.*, 516B – 520D.

[20] *Ibid.*, 520D – 521C. Also found, e.g., in Georgius Monachus, *Chronicon*, *cit.*, II, 590, 1-18.

[21] Nicephorus, *Antirrheticus* 3, *cit.*, 524C - 525A.

[22] Were such icons in the possession of old families? Cf. those kept by the empress Theodora's mother in a box (κιβώτιον) in her house, and others Theodora herself hid in the head-board of her bed (προσκεφάλαιον) in the Palace, *Theophanes Continuatus*, *cit.*, 90, 13 and 91, 24.

[23] Nicephorus, *Antirrheticus 3*, *cit.*, 534C - 525A. We note that, in contrast to his remark earlier about Justinian's ἀκολασία, Nicephorus omits here the details of Heraclius's heresy and incest, as well as the details of the divine punishment he received for this latter as recounted with obvious relish in the *Short History*, ed. Mango, §27, 4-10 (76) [ed. de Boor, Teubner, 27, 7-13].

Nicephorus bids the Iconooclasts seek the faith of these great emperors. This new heresy – or rather apostasy – is not imperial, but Jewish (οὐ βασιλικόν, ἀλλ' Ἰουδαικόν) ; and he finishes with the famous story of the Jewish wizard Tessarakontapechys who deceived the Saracen Yazid into destroying the images in his realm and how this frenzy spread to the Roman empire.[24]

Now, of course, there is no proving Nicephorus's claims, as for instance about Justinian and St Sophia, which originally had no iconic decoration. But Nicephorus would no doubt have believed this unimportant to his argument. As reported in an inscription partly preserved in the apse of St Sophia, the Iconoclasts had, quote, 'cast down' the icons there, no matter their antiquity.[25] Photius also speaks of the removal of earlier icons in his homily on the image of the Virgin – probably not the one preserved in the apse to-day – inaugurated under Michael III and Basil. Denouncing the Jewish folly of the Isaurians who stripped the Church of its ornaments, Photius declares, quote, 'The ungodly ideas of those half-barbarous and bastard clans (μιξοβαρβάρων καὶ νόθων γενῶν) which crept into the Roman government – who were an insult and disgrace to the imperial office – are now exposed to everyone as an object of hatred... The eye of the universe, this celebrated church' – that is, St Sophia – which 'looked sad with its visual mysteries scraped off ... has been healed of its wounds.'[26]

Like Nicephorus, Photius presents image-worship as an old imperial tradition, whereas the Iconoclasts had followed foreign customs. This theme is further developped by Nicephorus in another work, the popularising pamphlet known as *Adversus Iconomachos*. Here he says that the Iconoclasts, unlike the great emperors of old, do not understand that, no matter what happens in this world, one must never question prevailing tradition, as Paul himself enjoins (cf. 2Thess. 2.15), for thereby Christian customs are kept and fixed by written and unwritten laws. Brought up in ignorance (ἀμαθίᾳ συντεθραμμένοι) the Iconoclasts waste time in stupid enquiries. If they seek a command for the custom of worshipping images, then why not do the same for the Cross or the Gospel ? We Christians do not need commands or laws as do the Jews and heathens ; faith suffices.[27]

For Germanus, Nicephorus and Photius it was clearly enough that the Christian Roman emperors of old worshipped images – or were believed to have done so – to prove the correctness of the custom. To be sure, both Iconoclasts and Iconodules went to great lengths in compiling florilegia to push the authority for their arguments as far back in Christian history as possible, the Iconoclasts insisting that they had found a fault in the Church which needed correction and the Iconodules rejecting the very possibility of such a thing. We are often struck by the suspicious credulity – not to say bad faith – on both sides.

[24] Nicephorus, *Antirrheticus 3*, *cit.*, 525B - 533A. For Yazid, see Barber 1997, 1021 sq. and n. 11.

[25] Ἃς οἱ πλάνοι καθεῖλον ἐνθάδ' εἰκόνας | ἄνακτες ἐστήλωσαν εὐσεβεῖς πάλιν (*Anthologia Graeca* I, 1-2), see Photius, *Homilies*, ed Mango 284-285 and nn. 35-36.

[26] Photius, *Homilies*, *cit.*, 289, 291 ; not to-day's mosaic : *ibid.*, 284.

[27] Nicephorus, *Adversus Iconomachos*, *cit.*, 250,19 – 255,16; cf. Barber 1997, 1032-1033.

For example, in order to demonstrate apostolic approval of images, both Nicephorus and Theodore the Studite invoked such a patently spurious text as the *Life* of St Pancratius of Taormina containing the fantastic adventures of this saint with the apostle Peter and the artist Joseph who carried about with him an image of Christ which he copied upon command.[28] Even if one argued that Nicephorus and other Byzantines genuinely believed such things, it is much harder to accept Nicephorus's good faith when he claims to have seen an 'ancient book' (ἀρχαιωτάτη βίβλος) containing this text.[29] Nicephorus had considerable experience with books ; elsewhere his suspicion is aroused when he could find only a recent copy of a particular work. We might well ask how he could pretend to have found an 'ancient' manuscript of this Iconodule forgery which cannot be older than the eighth century.[30]

In some cases it was not the Iconoclasts or Iconodules who invented an ancient Christian monument but their sources. In a passage from Eusebius's *Historia Ecclesiastica* in Constantine V's florilegium which is in turn refuted by Nicephorus, Eusebius describes the celebrated statue at Paneas on the Jordan. Probably a statue of Asclepius with a disciple, this work in bronze was identified in Christian tradition as a thank offering erected by the woman healed of an issue of blood representing herself with Christ. Constantine apparently cited the passage as an example of Eusebius's disapproval of the woman for having erected the statue 'by pagan custom' (ἐθνικὴ συνήθεια).[31] Unfortunately we do not have Constantine's florilegium to see for ourselves how he handled the subject of custom. Further on in the *Historia Ecclesiastica*, Eusebius reports that he has seen painted images of Christ and the apostles Peter and Paul and remarks that it is not surprising that pagans of old (οἱ πάλαι ἐξ ἐθνῶν) who had received aid from Christ should thus honour Him according to pagan custom. In response to this Nicephorus protests that Eusebius wrongly uses the word *pagan* for what was in fact already *Christian* custom.[32]

Nicephorus now begins a discussion on the nature of custom. At first, he argues at cross purposes with Eusebius. Eusebius himself had mentioned the preservation and veneration of the throne of James the Brother of the Lord by the brethren in Jerusalem. Was this done by pagan custom? asks Nicephorus sneeringly.[33] Eusebius would of course have replied YES. The same goes for the woman with the issue of blood and others Jews whom Christ healed. But further on Nicephorus mentions the theft of the statue of Paneas out of jealousy by the pagan Maximinus, then its replacement with a pagan idol under Julian the Apostate, and finally, its preservation by the faithful in a church. Here Nicephorus must admit the notion of pagan custom : but, after all, he asks, what is wrong with this? Who could blame Abraham for using the Chaldean practice of dividing the victims of sacrifice? – or the Wise Men for bringing

[28] Nicephorus, *Refutatio, cit.*, §83, 16-32 (143-144).

[29] *Ibid.*, §84, 22-27 (148).

[30] On the dating, see most recently Brandes 2005, 220 sq.

[31] Nicephorus, *Contra Eusebium, cit.*, 492, 3-6.

[32] Eusebius, *Historia Ecclesiastica* VII, 18, 3-4 ; Nicephorus, *Contra Eusebium, cit.*, 493, 1-9 and 26-29; 29: ὁρῶν δὲ τὴν εὐσεβῆ καὶ ἀρχαιοτάτην τῆς ἐκκλησίας κρατοῦσαν παράδοσιν, προκάλυμμα τῆς αἰσχύνης, τὴν ἐθνικὴν ἀντὶ τῆς Χριστιανικῆς ἐξεῦρε συνήθειαν.

[33] Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, VII, 19 ; Nicephorus, *Contra Eusebium, cit.*, 494, 4-14.

frankincense to the infant Christ in accordance with barbarian custom? Would Eusebius – or Constantine V – have sent them away? Or would he find fault with Christ who received them?[34]

Nicephorus repeats an Iconodule commonplace that Christian practices such as the bloodless sacrifice of the Eucharist or the reverence of the Cross should not be called into question because of the precedent of Jewish sacrifice or pagan idolatry. But then he makes a more original remark concerning pagan custom, quote, 'Even the pagans' temples have been converted by Christians into churches and, in general, the things of foreigners to our faith have been reformed and adapted to our purposes (πρὸς τὰ ἡμέτερα διακοσμεῖται).'[35]

In illustration of this process of cultural assimilation, Nicephorus ends with several citations from Agathangelus's *History* of Gregory, the Illuminator of the Armenians, a text no less fanciful than the *Life* of Pancratius. Here Gregory makes assimilation a foundation of his missionary teaching and we learn, amongst other remarkable things, that it was precisely because men were fond of venerating anthropomorphic images and dead idols that Christ became the true image of man and a dead image on the cross, so that He could, through this custom, quickly subject mankind to His own image of divinity.[36]

This surpasses even the legends of icons in apostolic times. By citing it here Nicephorus reinforces the notion of image-worship as a component of national culture, going back for the Armenians to Gregory the Illuminator as for the Byzantines to Constantine and the great Christian emperors of old. Silly, we might say to-day ; but surely no more so than traditions associated with figures of the past which have become part of our own national consciousness, regardless of the historical reality.

[34] *Ibid.*, 497,18 – 498,5 and 498, 14-30 ἀλλὰ συγχωρήσθω καὶ πάλιν ἡ ἐθνικὴ συνήθεια. τί οὖν – ἵνα πρῶτον ἐπὶ τῶν παλαιτέρων τὸν λόγον ἀνοίσωμεν –, διαμωμήσεταί τις θεὸν τὴν κατὰ τὸν πατριάρχην Ἀβραὰμ θυσίαν προσιέμενον … ;

[35] Jewish/pagan precedent: *ibid.*, 498,30 – 499,8 ; adaption : *ibid.*, 499, 8-15 παρὰ Χριστιανοῖς δὲ καὶ τὰ ἐκείνων τεμένη εἰς ἱεροὺς οἴκους μετεσκεύασται, καὶ ἁπαξαπλῶς τὰ τῶν ἔξωθεν μεταρυθμίζεται **καὶ πρὸς τὰ ἡμέτερα διακοσμεῖται**, καὶ ἐξ ἐναγῶν καὶ ἀκαθάρτων πρὸς τὰ καθαρὰ καὶ ἅγια μετενήνεκται, ἵνα εὐσεβῶς καὶ ὁσίως ἐπιτελούμενα, τῷ δεσπότῃ θεῷ τὰ ἴδια θεοπρεπῶς ἀνατιθέμενα διαπρέποιεν. The statue of Paneas also appears in Malalas (Johannes Malalas, *Chronographia*, ed. Thurn, 181, 35-44) who however did not see it, but only found mention of it, *pace* Auzépy 2004b, 82 [2007, 107]). John of Damascus, Germanus, the Second Council of Nicaea and Stephen the Deacon also knew of it from Eusebius.

[36] *Ibid.*, 500, 7-12 ἐπειδὴ ἠγάπησαν οἱ ἄνθρωποι σέβειν τὰς ἀνθρωπομόρφους εἰκόνας ξυλογλύπτους τέχνῃ τῶν τεκτόνων, ἐγένετο αὐτὸς ἀληθινὴ εἰκὼν ἀνθρώπου, ἵνα τοὺς εἰκονοκτίστας καὶ εἰκονογλύφους καὶ εἰκονολάτρας τῇ ἰδίᾳ εἰκόνι τῆς θεότητος ὑποτάξῃ. Cf. Agathangelus, ed. Lafontaine, 202, §34, 1-13.. In this and other citations from Agathangelus by Nicephorus we cannot be sure that there has not been tampering with the text. As the editor, Lafontaine, concludes (*ibid.*, 96-98), Nicephorus used a text which is not represented by any of the extant MSS.

La restitution du culte des images sur les icônes : Variations du contenu dogmatique

Nano Chatzidakis

Le sujet du triomphe de l'Orthodoxie se réfère à la première célébration de la restitution du culte des images, en 843 ; ce sujet, de caractère liturgique, n'a pas d'antécédent dans l'iconographie byzantine, et la date de son apparition, malgré ce qu'on aurait pu penser, n'est pas proche des événements historiques bien connus et illustrés pourtant ingénieusement dans certains manuscrits du IX[e] siècle, comme le psautier Chludov[1].

Le plus ancien exemple, portant le titre « Η ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ », apparaît sur une icône du British Museum (fig. 1), publiée et commentée à différentes reprises par plusieurs byzantinistes : Robin Cormack, Nancy Patterson-Ševčenko, Annemarie Weyl Carr ont daté l'icône vers 1400[2] et l'ont attribuée à un atelier constantinopolitain, alors que j'avais proposé son attribution à un atelier crétois des débuts du XV[e] siècle[3].

Le deuxième exemple connu apparaît sur une icône de la collection Vélimézis, qui a le même titre « ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ » (fig. 2), et que j'avais attribué à un atelier crétois, et daté vers 1500[4] ; cette œuvre présente une iconographie identique, dans le moindre détail, ayant de plus, exactement les mêmes dimensions (39 x 31 cm). Les inscriptions des noms des saints sur l'icône de Londres sont pour la plupart effacées ; en revanche, celles de l'icône de la collection Vélimézis, malgré leur mauvais état de conservation, sont lisibles, permettant ainsi l'identification des personnages[5]. Une autre icône, à l'Institut hellénique de Venise, de plus grandes dimensions (43,5 x 37, 5 cm), signée par le peintre Emmanuel Tzanfournaris (1570-1631)[6] (fig. 3), portant le même titre « Η ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ », en très bon état, reproduit avec quelques variations la composition de celle

---

[1] A titre indicatif, voir GRABAR 1984, pp. 368-377 [repr. 1992, pp. 357-367] et CORRIGAN 1992, *passim*.

[2] L'icône est publiée et commentée à plusieurs reprises : R. Cormack, dans *Byzantium*, pp. 129-130, n° 140 ; R. Cormack, dans *Women, Men and Eunuchs*, pp. 25-27 ; R. Cormack, dans *Mother of God*, p. 340, n° 32 ; A. Weyl Carr, dans *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, pp. 154-155, n° 78, avec bibliographie antérieure.

[3] N. CHATZIDAKIS 1998, pp. 88-90, fig. 31.

[4] N. CHATZIDAKIS 1998, pp. 86-91, n° 5.

[5] Identifications proposées par N. CHATZIDAKIS 1998, pp. 86-91, et R. Cormack, dans *Mother of God*, p. 30, n° 32, avec bibliographie antérieure ; voir aussi récemment quelques nouvelles propositions d'identification par MARKOPOULOS 2005, pp. 347-349.

[6] M. CHATZIDAKIS 1962, p. 96, n° 63. Pour le peintre et son œuvre, voir CHATZIDAKIS/DRAKOPOULOU 1997, pp. 429-433.

de Londres et conserve toutes ses inscriptions, permettant ainsi de confirmer l'identification des personnages des deux œuvres précédentes[7].

Il est bien connu que le noyau de la composition, constitué d'un groupe de personnages en prière devant une icône de la Vierge, remonte à la fin du XIII[e] siècle, lorsque le sujet du culte des icônes de la Vierge connaît une grande diffusion, comme dans la fameuse illustration du psautier Hamilton (vers 1300)[8]. La composition est également inspirée de l'iconographie des processions de l'icône de la Vierge Hodigitria, ainsi dans l'église de la Vlacherna près d'Arta[9], vers la fin du XIII[e] siècle, ainsi que de l'iconographie de l'Acathiste (versets 23 et 24), connue par plusieurs exemples de la seconde moitié du XIV[e] siècle, comme dans les fresques de Dečani (1348), Markov (1376/77) et Mateić (1355/60 ou 1380/81)[10].

Dans la présente étude, nous allons apporter quelques nouveaux arguments pour l'interprétation du contenu dogmatique de la composition, dans le contexte des préoccupations théologiques de l'époque, et sous l'angle de publications récentes qui éclairent certains côtés intéressants de la question. Nous donnerons ensuite quelques arguments supplémentaires pour l'attribution de l'icône de Londres à un atelier crétois des débuts du XV[e] siècle et ainsi situer la création du type iconographique dans le contexte des préoccupations théologiques de la société crétoise de l'époque en vue de, et après l'union des Églises. Enfin, nous examinerons les variations du sujet sur deux icônes crétoises du XVI[e] siècle.

[7] Voir aussi quelques nouvelles propositions d'identification par Markopoulos 2005, pp. 347-349.

[8] N. Patterson-Ševčenko, dans *Mother of God*, pp. 388-389, n° 54, avec bibliographie antérieure.

[9] Acheimastou Potamianou 1981, t. II, pp. 4-14 et Acheimastou Potamianou 2009, pp. 81-93, fig. 44-55 ; résumé anglais : « The Wall-Paintings of the Blacherna Convent in the area of Arta », pp. 125-139, voir spécialement pp. 133-135. Pour le culte de l'Hodigitria la bibliographie est abondante voir : Angelidi 1994, pp. 113-149 et Ch. Angelidi et T. Papamastorakis, dans *Mother of God*, pp. 373-425.

[10] Voir exemples et bibliographie réunie dans N. Patterson-Ševčenko, dans *Byzantine East*, pp. 547-553 ; N. Patterson-Ševčenko, 1991, p. 48 et suivantes, fig. 9-15.

Une formule des icônes du XV[e]-XVI[e] siècle • La restitution du culte des images et la défense de la foi « orthodoxe » contre l'Union des Églises

La présence d'un certain nombre de saints sur l'icône de Londres, le plus ancien exemple connu de cette série, va nous permettre de mieux saisir son contenu théologique et le contexte de la création de ce sujet.

La composition se déroule sur deux registres (fig. 1) : en haut, on voit la scène principale qui s'inscrit autour de l'icône de la Vierge Hodigitria, placée au centre, sur un socle couvert par une *podea* rouge, richement brodée. Un voile rouge, relevé sur la partie haute, découvre la surface de l'icône. A gauche, l'impératrice Théodora avec sa parure impériale, accompagnée de son fils Michel III ; à droite, le patriarche Méthode, qui a joué un rôle important pour la restauration du culte des icônes en 843, accompagné d'un prélat et de deux moines. En bas, dans un registre inférieur, la composition est peuplée d'une série de confesseurs de la foi, qui se tiennent debout, certains portant des icônes. Parmi les saints du registre inférieur, on voit sainte Théodosie tenant l'icône du Christ, saint Ioannikios, avec les pieds nus (le quatrième, de gauche à droite), Théophane le Confesseur et Théodore Stoudite, au centre, portant une petite icône du Christ, et à droite, un prélat accompagné d'un moine, identifié aux deux frères, Théodore et Théophane Graptoi, connus pour avoir subi le martyre en défendant le culte des icônes pendant l'iconoclasme[11].

Les études récentes de A. Markopoulos (2005), R. Cormack et D. Kotoula (2006)[12], ont montré le rapport de la composition non seulement avec le texte du Synodikon de l'Orthodoxie, mais surtout avec celui de la « Narratio de Absolutione Theophili », qui suit fidèlement l'ordre de la présentation des saints sur l'icône de Londres[13]. D'autre part, ils ont remarqué que le culte de ces saints connaît un nouvel épanouissement à l'époque paléologue, confirmé par la rédaction de nouveaux hymnes, *enkomia*, et épigrammes, et encore plus par les nouvelles rédactions de textes hagiographiques des saints, louant en particulier les qualités en tant que défenseurs du culte des images (comme c'est le cas pour Théodore Stoudite et sainte Théodosie). Le contenu dogmatique de l'icône est souligné par tous les auteurs, alors que A. Drandaki pense en outre que sur cette icône est représentée l'unité du pouvoir de l'Église et du pouvoir de l'empereur[14]. L'étude de D. Kotoula, selon laquelle les tensions dues au mouvement hésychaste et aux rapports entre les deux Églises au sujet de la Sainte Trinité sont reflétées sur l'icône[15], nous permet d'avancer certaines réflexions supplémentaires sur le contenu dogmatique de l'icône et sur les conditions de sa création. En effet, il est signalé que Théodora Paleologina avait réécrit la vie des frères Théodore et Théophane Graptoi, connus pour leur martyre pendant l'iconoclasme,

[11] Pour le rôle de chaque saint pendant l'iconoclasme, voir Markopoulos 2005 ; voir également Kotoula 2006, pp. 121-128. Voir aussi différents articles sur les vies de ces saints réunis dans Talbot 1998.

[12] Markopoulos 2005, pp. 345-351. R. Cormack, dans *Byzantine Orthodoxies*, pp. 116-120 et Kotoula 2006, pp. 121-128.

[13] Texte du X[e]-XI[e] siècle, « Διήγησις ψυχωφελής πάνυ περι Θεοφίλου », commenté par A. Markopoulos, « The rehabilitation of the emperor Theophilos », cité dans Markopoulos 2005, p. 350, note 36. Voir aussi citation du même texte par R. Cormack, dans *Byzantine Orthodoxies*, p. 115 et Kotoula 2006, pp. 123-124.

[14] Drandaki 2001, p 64.

[15] Kotoula 2006, pp. 127-128 ; voir aussi R. Cormack, dans *Byzantine Orthodoxies*, pp. 115-116.

pour faire ainsi allusion explicitement aux efforts de sa mère en vue d'influencer Andronikos II contre l'Union des Églises, ainsi que pour faire allusion directement aux tortures subies par ses deux frères pour défendre l'Orthodoxie contre l'Église catholique et ceux qui voulaient l'Union des Églises[16]. Un autre point nous paraît encore plus intéressant : les nouvelles rédactions des textes de la vie de saint Ioannikios, de sainte Théodora (l'impératrice) et du patriarche Méthode, se réfèrent avec insistance à leurs arguments sur le caractère de l'Incarnation et sur la nature de la Sainte Trinité, deux questions ouvertement débattues à cette époque dans le cadre des discussions sur la procession du Saint Esprit en vue des conciles pour l'union des Églises[17].

La présence de sainte Théodosie, tenant l'icône du Christ, dont le martyre pour la défense de l'icône du Christ à la porte de Chalcé en 727 est bien contesté[18], alors que son culte s'épanouit pendant la période paléologue à Constantinople, lié en particulier au culte de ses reliques[19], renforce l'hypothèse que le sujet de l'Orthodoxie fut créé à l'époque paléologue. En outre, l'inclusion de sainte Théodosie dans la série des saints de l'icône de Londres pourrait correspondre à l'élan que son culte a connu après son intervention pour la guérison miraculeuse du patriarche Joseph II (1416-1439), miracle célèbre à l'époque, comme le montrent les épigrammes de Marcos Evgenikos[20].

La présence de sept saints dont le culte est réactualisé à l'époque paléologue sur l'icône de Londres, permet de mieux fixer le contexte historique et la date probable de l'apparition du sujet. On peut penser que les éloges rendus à ces saints en tant que défenseurs de la juste foi « orthodoxe », reflètent clairement les soucis d'une société en crise qui voulait soutenir l'Orthodoxie contre ceux qui travaillaient pour l'union des Églises. Vu dans ce contexte, le sujet de la restitution du culte des images, semble se former dans les milieux ecclésiastiques de Constantinople, secoués par les grandes discussions sur l'union des Églises. L'essor du culte de sainte Théodosie après son miracle de 1436, permet de prolonger le cadre chronologique de la création du sujet, peut-être après les réactions provoquées par les résultats du concile de Ferrare – Florence. La date de l'icône donc pourrait être avancée vers la troisième décennie du XVe siècle. On sait que durant cette période la question de l'union des Églises avait également atteint la société crétoise, sous domination vénitienne depuis 1204. La question s'est présentée d'une manière encore plus insistante dans l'île dès le début du XVe siècle, et surtout après le concile unioniste de Florence en 1438-1439 et après la migration des autorités ecclésiastiques et des savants de la capitale dans l'île de Crète, depuis les premières décennies du XVe siècle, ainsi qu'après la prise de Constantinople en 1453[21].

[16] Les textes sont présentés par A.-M. Talbot, «Old Wine in New Bottles: The Rewriting of Saints' Lives in the Paleologan Period», dans *The Twilight of Byzantium*, pp. 15-26.

[17] Kotoula 2006, pp. 127-128.

[18] Voir Markopoulos 2005, p. 348, note 20 ; p. 351, notes 46 et 47.

[19] Voir bibliographie citée par Markopoulos 2005, p. 351, note 45 ; voir aussi Kotoula 2006, p. 126.

[20] Voir Markopoulos 2005, p. 351 et notes avec bibliographie.

[21] Tsirpanlis 1967, *passim* ; Thiriet 1968, pp. 246-247.

Autres sujets en relation avec la question de l'Union des Églises sur les icônes crétoises du XVe siècle

Les études sur l'art crétois des XVe-XVIe siècles font état de l'apparition d'une série de sujets qui montrent l'actualité de la question de l'union des Églises[22]. Les sujets, dont certains sont déjà connus dans l'art byzantin, se cristallisent en une iconographie nouvelle qui se répète et se diffuse dans la peinture de l'époque. Les icônes étaient probablement destinées à des commanditaires de la tendance pro-unioniste, qui comptait des adhérents dans l'île[23]. Parmi les exemples les plus connus figure l'Embrassement (Ασπασμός) des apôtres Pierre et Paul, (*Concordia Apostolorum*), qui se retrouve sur plusieurs icônes de format varié[24]. Un exemple intéressant de ce sujet nous est offert par l'icône de Florence datée vers la fin du XVe siècle, et attribuée à l'atelier de Nikolaos Ritzos[25]. De plus, sur l'icône de Florence, Pierre et Paul soutiennent la maquette d'une église dont la forme de la coupole reproduit celle de Santa Maria del Fiore de Florence, lieu du concile unioniste de 1438-1439. Le *templon* traditionnel orthodoxe de cette église trahit le caractère hybride de cette peinture qui vise à rassembler dans une composition les deux versions différentes pour l'union des Églises, l'orthodoxe et la catholique. Enfin, la représentation de Paul tenant une longue épée dans la main gauche (cas unique parmi les représentations connues du sujet) suit une pratique de l'iconographie occidentale qui trouve d'ailleurs son écho sur quelques icônes italo-crétoises datables vers la deuxième moitié du XVe siècle[26]. Parmi les multiples exemples connus de cette iconographie, le plus important est celui de l'encadrement de l'icône de Nikolaos Ritzos de Sarajevo[27].

Dans le même cycle, on peut insérer également le sujet du Christ la Vigne « l'Ambelos[28] », où tous les apôtres sont réunis autour du Christ Pantocrator assis au centre du tronc d'une Vigne, faisant ainsi allusion au corps uni de l'Église[29]. Il faut remarquer que ces deux sujets ont été introduits dans l'iconographie des icônes crétoises et répétés à plusieurs reprises par le peintre Angelos Akotantos, connu par son testament rédigé en 1436[30].

[22] Guioles 2004 avec bibliographie (résumé : « Iconographic subjects in byzantine art inspired by the opposition and the schisms of the two churches », pp. 282-284) et R. Cormack, dans *Byzantine Orthodoxies*, pp. 116-120.

[23] Voir note précédente. Il faut bien distinguer les convictions du peintre de celles du commanditaire d'une icône, puisque dans la société crétoise de l'époque, les peintres travaillaient pour des commanditaires de foi et de provenance variées (orthodoxes, catholiques et juifs) ; voir M. Chatzidakis 1974, pp. 169-211 et M. Chatzidakis 1977, pp. 673-690.

[24] Icônes signées et attribuées au peintre Angelos; voir exemples réunis dans Vassilaki 1990, pp. 405-422 [réédité dans Vassilaki 2009, pp. 111-136].

[25] N. Chatzidakis 1993, pp. 76-81, n° 16, fig. 16, avec exemples et bibliographie réunie. Voir aussi N. Chatzidakis, dans *The Hand of Angelos*, p. 220, n° 58.

[26] Voir exemples et bibliographie des ouvrages cités à la note précédente.

[27] Vocotopoulos 2005, pp. 222-224, fig. 1, 12.

[28] N. Chatzidakis 1983, pp. 25-26 et Mantas 2003.

[29] Mantas 2003 ; Guioles 2004, pp. 278-279.

[30] Voir plus haut notes 24, 28 et Manoussakas 1960-1961, pp. 139-151 ; *The Hand of Angelos*, pp. 153-163, n° 25-30. Pour le peintre et son oeuvre, voir Chatzidakis/Drakopoulou 1997, pp. 147-154 avec bibliographie précédente et études réunies dans Vassilaki 2009.

L'importance donnée à la question de la procession du Saint Esprit se traduit également dans le traitement du sujet de la Sainte Trinité, figuré dans la décoration de certaines églises crétoises dès le XIVᵉ siècle, suivant le type iconographique de la Paternité où le Saint Esprit (une colombe) descend de la bouche de Dieu le Père vers le Fils qu'il tient dans ses bras, comme dans la scène de la lapidation de saint Étienne à Saint-Étienne de Drakona (vers 1360-1400)[31], et à Saint-Georges à Preveli (vers 1400)[32] ; encore dans l'église de la Vierge à Roustika (1390-1391)[33], où le peintre, malgré le modèle occidental adopté, le Trône de la grâce[34], présente la colombe sortant de la bouche du Père avec la tête dirigée en bas vers le Crucifié, en se prononçant d'une manière explicite sur la question de la procession du Saint Esprit, en soulignant clairement les concepts du dogme orthodoxe, dans une perspective unioniste.

En même temps, on peut distinguer parmi les icônes crétoises de la fin du XVᵉ siècle, une nouvelle iconographie de la Sainte Trinité en tant que sujet autonome, où Dieu le Père et le Christ sont assis frontalement sur le même trône, l'un à côté de l'autre, alors que la colombe du Saint Esprit les survole en haut, la tête tournée vers le Christ[35]. Un des premiers exemples connus de cette nouvelle iconographie apparaît sur une icône du Musée Benaki attribuée à un atelier crétois de haute qualité, de l'entourage d'Andreas Ritzos[36]. Le contenu dogmatique de l'image est renforcé par la présence de deux moines parmi les plus illustres pour la défense de l'Orthodoxie, Théodore Stoudite et Anastase Sinaïte, qui apparaissent en tenant des rouleaux dépliés avec des inscriptions relatives au sujet, devant les architectures du fond de la composition[37]. En plus, la colombe du Saint Esprit acquiert des dimensions impressionnantes en tournant la tête vers le Fils ; enfin, le donateur de l'icône, un prêtre qui figure, assez endommagé, en bas de la composition, devait être l'instigateur de cette iconographie originale qui reflète les discussions théologiques des milieux anti-unionistes de Candie[38]. On constate donc que, vers la fin du XVᵉ siècle, la multiplication des icônes

[31] Spatharakis 1999, p. 203, pl. 7a ; voir aussi Spatharakis 2010, fig. 437 ; N. Chatzidakis 2003, pp. 174-176. Pour ce type iconographique qui est d'origine byzantine, voir aussi Maderakis 1991 (tiré à part de *Θεολογία, vol.* 61, 1990, pp. 713-777 et vol. 62, 1991, pp. 104-162), pp. 48, 52, fig. 23, 24. Pour l'iconographie de la Trinité dans l'art byzantin et post-byzantin, voir aussi Dile 1998.

[32] Kalokyris 1973, fig. BW 66 ; Spatharakis 1999, p. 203, fig. 349 (datation vers 1400). Maderakis 1991, pp. 48, 53, 113 et note 194 a, 123, 125, 127.

[33] Spatharakis 1999, p. 36, fig. 33 ; Maderakis 2003, pp. 7-18, notes 1-3 avec bibliographie antérieure, voir aussi pp. 74-75, 103, 123-130, fig.1, 2, 4.

[34] Pour l'iconographie de la Trinité en Occident, voir Boespflug 2000, 4, 1982, 1, pp. 145-153, fig. 1, 12 ; voir aussi Schiller 1966, pp. 17 et suivantes, fig. 1, 2, 4, 7 ; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. 1, col. 526-537 (W. Braunfels), fig. 7, 8, 10 ; Boefsplug/Zaluska 1994, n° 3, pp. 182-240.

[35] Un antécédent de cette iconographie peut être repéré parmi les fresques de Sklavopoula, (vers 1400), Spatharakis 1999, pp. 198-206, fig. 351. Pour l'origine occidentale du type, voir Maderakis 1991, pp. 42-44, fig 19.

[36] N. Chatzidakis 1983, n° 232, pp. 33-34.

[37] Le sujet est largement diffusé avec une iconographie identique, sur plusieurs icônes crétoises du XVᵉ-XVIIᵉ siècle. Voir exemples réunis dans Vocotopoulos 1990, n° 41, pp. 66-67, fig. 151, N. Chatzidakis 1993, n° 47, pp. 184-187.

[38] L'originalité des textes des rouleaux qui ne sont pas jusqu'à présent identifiés dans les ouvrages liturgiques (voir A. Xyngopoulos 1936, n° 8, pp. 15-17) offre un témoignage de plus sur les préoccupations du donateur sur ce sujet. Vocotopoulos 1990, n° 41, pp. 66-67, fig. 151 ; N. Chatzidakis 1993, *cit.* note 37.

crétoises avec la nouvelle formule iconographique de la Trinité donnant un rôle majeur au sujet de la procession du Saint Esprit, fait l'écho aux disputes théologiques dirigées contre les évêques pro-unionistes après leur retour du concile de Florence (1438/9), prolongées au cours du XVIᵉ siècle dans les milieux les plus cultivés de Candie[39].

L'Icône de Londres : Constantinople ou la Crète ?

Ainsi vu, le sujet de la restitution du culte des images – bien que son contenu, comme nous venons de le voir, soit formé dans un milieu constantinopolitain – peut être également associé à cette série de compositions créées dans les ateliers des peintres crétois ; parmi ces derniers, il faut relever le rôle reconnu du peintre Angelos (Akotantos) pour la cristallisation de deux de ces sujets *(L'Embrassement (Ασπασμός) des apôtres et l'Ambelos) dans la peinture crétoise* au cours de la première moitié du XVᵉ siècle[40]. La répétition du modèle iconographique de l'icône de Londres identique sur celle de la collection Velimezis, et avec de légères variations sur l'icône de Tzanfournaris à Venise (fig. 1, 2, 3) comme nous l'avons vu au début de cet article, permet de supposer que l'icône utilisée comme modèle était accessible aux peintres crétois et très probablement vénérée sur place.

L'œuvre de Londres a été attribuée à un atelier de Constantinople par Robin Cormack qui est revenu sur la question en apportant des nouveaux arguments pour le style de l'icône, le rapprochant de celui du diptyque de Cuenca daté vers la fin du XIVᵉ siècle[41]. Nous allons voir par la suite que certains éléments de l'iconographie et certains motifs décoratifs de l'icône de Londres permettent d'insister sur son attribution à un atelier crétois des débuts du XVᵉ siècle :

1. L'icône de l'Hodigitria : On peut remarquer que sur l'icône vénérée de l'Hodigitria, la Vierge et l'Enfant sont représentés dans une position strictement frontale et le Christ dirige sa main bénissante étendue dans un axe diagonal vers le bas (fig. 4) ; ce type iconographique de l'Hodigitria est reproduit fidèlement sur toutes les icônes crétoises connues du même sujet (fig. 2, 3, 10)[42]. Or, on peut noter que dans les représentations byzantines déjà citées avec la vénération de l'icône de l'Hodigitria, les attitudes de la Vierge et de l'Enfant présentent des variations : ils sont ou bien légèrement tournés l'un vers l'autre, ou bien dans une position strictement frontale ; mais dans la plupart des cas, le bras droit de l'enfant se présente plié, avec la main légèrement dressée en bénédiction vers le haut, comme sur les

[39] Tsirpanlis 1967, passim ; Thiriet 1968, pp. 246-247. En même temps le sujet apparaît en suivant le type byzantin de la Philoxénie d'Abraham, sans montrer de préoccupations sur la question de la procession du Saint Esprit : pour le type voir M. Chatzidakis 1977, pp. 64-66, pl. 22 et exemples réunis dans N. Chatzidakis 1993, p. 74, n° 15.

[40] Voir plus haut p. 119 n. 30.

[41] R. Cormack, dans *Mother of God*, p. 340. Et récemment avec des arguments supplémentaires dans M. Vassilaki (éd.), *The Hand of Angelos*, p. 76, n° 4. Pour le diptyque de Cuenca, voir L. Deriziotis dans *Mother of God*, n° 30, qui a des doutes sur sa datation.

[42] Voir icônes citées plus haut.

l'Orthodoxie et des canons lus pendant la messe du Dimanche de l'Orthodoxie proclament ainsi la foi dans le culte des icônes et l'anathème lancé contre les ennemis. En plus, le titre de la composition Η ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΗ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΚΑΙ ΣΕΠΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ, au lieu du simple titre de ΟΡΘΟΔΟΞΙΑ de l'icône de Londres et des deux autres qui suivent son modèle, que nous venons de présenter plus haut. Cela renforce son caractère de manifeste pour la défense du culte des icônes en reflétant ainsi, de plus les discussions sur la question du culte des icônes soulevées par la crise de la Réforme, selon la présomption d'A. Drandaki[53]. En effet nous savons que la Contre-Réforme après le Concile de Trente (1545-1563), qui a fixé, entre autres, le dogme de l'Église catholique pour la vénération des images, avait été suivie également en Crète, où l'une certaine influence des idées de la Réforme avait trouvé un écho parmi les gens cultivés de Candie, comme en témoignent les documents. Dans la bibliothèque d'Antonios Kallergis (1521-1555) et du jeune médecin Michel Maras, on comptait des livres protestants ; ce dernier fut condamné en 1568, avec deux autres personnes, par le tribunal de l'Inquisition de Candie en tant qu'hérétique et adhérant de la Réforme[54].

Le grand peintre crétois de la seconde moitié du XVIe siècle, Georges Klontzas, fut le créateur de deux compositions uniques et fortement influencées par les idées de la contre-réforme. Sur une icône à Sarajevo intitulée « La Liturgie des justes », il intègre, dans l'iconographie, des schémas tirés de gravures occidentales inspirées de la Contre-Réforme pour développer l'idée de la catéchèse orthodoxe[55].

Sur une autre icône, conservée à Copenhague (fig. 11), le peintre procède à un traitement original du sujet du VIIe Concile Œcuménique (843) pour la restitution du culte des images, en suivant des gravures occidentales représentant le concile de Trente[56] et en ajoutant en bas une procession triomphale pour célébrer la restitution du culte des icônes avec l'impératrice Théodora suivie du patriarche Méthodios qui tiennent une icône de la Vierge Hodigitria. Le titre de l'œuvre : « ΟΣΤΙΣ ΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΕΙ ΤΑΣ ΣΕΠΤΑΣ ΚΑΙ ΑΓΙΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΝΑΘΕΜΑ », « soit anathème quiconque ne vénère pas les vénérables et les saintes images », tiré du *Synodikon* de l'Orthodoxie[57], tout en anathématisant avec véhémence les pratiques de l'iconoclasme, contient en même temps une allusion directe aux pratiques contemporaines de l'Inquisition. Le dense contenu dogmatique de l'icône de Copenhague, déjà examiné par O. Gratziou et repris par A. Drandaki[58], s'offre à quelques remarques supplémentaires sur l'agencement ingénieux des divers motifs qui, selon moi, font également allusion aux questions liées à l'union des Églises.

Le peintre, au-dessus de la composition du concile, qui s'étend sur la partie centrale de l'icône, rajoute le sujet de la Sainte Trinité, fortement débattu à l'époque, tout en réunissant les modèles iconographiques des deux traditions : sur un arc-en-ciel, qui se dessine dans

[53] Gouillard 1967; Drandaki 2001, p. 61.

[54] Cités par Drandaki 2001, p. 70 et notes 64, 65. Voir sur le sujet N. Panayotakis, dans *Κρήτη Ιστορία και Πολιτισμός*, t. B', p. 180.

[55] Dimensions : 81,5 x 53 cm. Vocotopoulos 1984, pp. 383-398 ; Graziou 1989 ; Rakić 1998, pp. 243-246, n. 138 (photo couleur).

[56] Graziou 1989, p. 27, fig. 7, 8.

[57] Drandaki 2001, p. 69.

[58] Graziou 1989, pp. 25-28, fig. 6 ; Drandaki 2001, fig. 17.

un ciel avec des nuages et des angelots d'origine occidentale, le Christ et Dieu le Père sont assis l'un à coté de l'autre avec la colombe qui les survole tournée vers le Fils, suivant la tradition orthodoxe des icônes crétoises[59]. De plus, une référence discrète à l'union des Églises est suggérée par une icône tenue par un évêque (anonyme) à l'extrême droite de la litanie triomphale des saints (fig. 12). L'icône, finement dessinée en miniature, représente distinctement saints Pierre et Paul debout tenant le modèle d'une église voûtée, suivant le type de l'icône de Florence, dont le contenu, comme nous venons de le signaler plus haut, reflète clairement les opinions pro-unionistes.

Ainsi, cette icône relie, dans des buts différents, plusieurs thèmes présents dans l'iconographie des icônes crétoises. D'une part, la restitution du culte des icônes devait refléter le mouvement contre-réformiste, et d'autre part, la Sainte-Trinité et saints Pierre et Paul tenant une église devaient faire allusion aux efforts continus pour l'union des Églises[60]. Nous connaissons le débat qui opposa, toute la seconde moitié du XVIe siècle, les idées orthodoxes du métropolite Gabriel Severos et celles de compromis de l'évêque Maximos Margounios (vers 1549-1602) sur la question de la procession du Saint Esprit[61].

Pour conclure, les icônes du triomphe de l'Orthodoxie, que nous venons de commenter, peuvent être ajoutées à une série d'icônes crétoises dont le sujet et/ou l'iconographie reflètent les grandes discussions sur l'union des Églises, et dont la diffusion apparaît dès les premières décennies du XVe siècle dans l'île de Crète. La diffusion du sujet du triomphe de l'Orthodoxie dans la peinture crétoise du XVIe siècle reflète en outre, par les variations subtiles de son iconographie, les possibilités d'adaptation d'un modèle consacré par son usage dans l'Église orthodoxe, au vif intérêt de cette société pour les questions théologiques d'actualité, en se situant clairement par l'intermédiaire de l'Orthodoxie, du côté de la Contre-Réforme.

[59] Voir exemples cités plus haut.

[60] Voir plus haut note 30.

[61] Il avait rédigé trois textes sur la procession du Saint Esprit, voir Fedalto 1967, pp. 25 et suivantes. Pour une position pro-unioniste de G. Klontzas dans le codex illustré Bute, voir Hadermann-Misguich 1966, pp. 346- 350.

De l'aniconisme en Cappadoce : quelques réflexions à la lumière de découvertes récentes

Catherine Jolivet-Lévy

Au même titre que Naxos, la Cappadoce est connue pour conserver un certain nombre de décorations qualifiées d'« aniconiques », dont ni la date ni l'interprétation ne font l'unanimité[1]. Sous cette appellation on regroupe des types de décors non-figuratifs bien différents, n'ayant en commun que l'absence de figures humaines et le rôle souvent prépondérant joué par l'image de la croix. Il ne s'agit donc pas d'un corpus homogène, qui serait caractéristique d'une période précise, mais d'une tradition décorative dont on a des témoignages s'échelonnant du VI[e] au XI[e] (voire au XIII[e]) siècle. Dans une première partie, j'illustrerai cette palette variée de décors non-figuratifs par quelques exemples. Je présenterai ensuite, dans une deuxième partie, deux églises d'Uçhisar récemment découvertes, dont les peintures sont représentatives de la catégorie la plus intéressante de ce type de décors : ceux qui sont étendus à l'ensemble de l'édifice, réalisés sur enduit (et pas seulement au trait directement sur le rocher) et polychromes, associant compositions ornementales et images de la croix. Enfin, revenant dans une troisième partie sur les problèmes suscités par ce type de décors, je suggérerai quelques pistes d'interprétation.

L'aniconisme en Cappadoce : une palette variée de décors

Un premier groupe de décors, consistant principalement dans le motif répété de la croix, sculptée ou peinte, complété de motifs géométriques ou végétaux simples, relève d'une tradition d'aniconisme assez largement répandue dans le monde byzantin à l'époque paléochrétienne. L'église n° 4 de Zelve[2] en est un bon exemple, qui associe sculptures (grande croix au plafond de la nef, disques en méplat destinés à accueillir des croix peintes le long des parois) et peintures.

---

[1] Pour une approche générale du problème des décorations aniconiques, voir Brubaker 2004, pp. 573-589 et Brubaker 2001, pp. 4-5 (Robert Ousterhout), pp. 24-28 (Leslie Brubaker)

[2] Sur le site de Zelve, dont on ignore le toponyme ancien : Hild/Restle 1981, pp. 307-308. Sur Zelve n° 4 : Thierry 1994, pp. 349-358 ; Jolivet-Lévy 1991, pp. 5-7 ; Lemaigre Demesnil 2010, pp. 24-27.

Au-dessus de l'arc absidal est peinte une croix de Malte en médaillon entre deux poissons[3], tandis que sur les parois latérales de la nef, des croix sous arcatures sont surmontées de croix de Malte (sur les disques saillants), séparées par des arbres stylisés (Fig. 1, 2). D'autres églises, sur le site de Zelve, témoignent par leur décor de la vénération portée à la croix[4] et celle-ci a été mise en relation avec la présence d'une relique vénérée conservée dans l'église n° 4, dont l'abside conserve un aménagement susceptible d'avoir accueilli une croix reliquaire. Au même groupe, on peut rattacher aussi plusieurs décors sculptés des environs : la première phase de Haçlı kilise (« l'église à la croix » de Kızılçukur)[5], celle de l'église dite aux trois croix de Güllüdere[6] ou encore Saint-Serge de Matianè[7], ces deux dernières attribuables à un même atelier et au VI[e] siècle. Dans ces monuments, le décor, dominé par l'image de la croix, se concentre dans l'abside et au plafond de la nef.

La préférence pour une décoration non-figurative, qui caractérise ces églises, doit-elle être interprétée comme la manifestation d'une réticence, voire d'une hostilité à l'égard des images ? Il est difficile de l'affirmer, comme il est impossible de savoir si les courants hérétiques et sectaires qui ont fleuri en Cappadoce ont favorisé ce parti pris décoratif. On sait que dans les régions de forte implantation des monophysites, comme la Syrie du Nord et la Mésopotamie, aucun décor figuratif monumental n'a pu leur être associé (du moins jusqu'à l'époque de l'iconoclasme byzantin)[8] ; or, le monophysisme a été très vivant en Cappadoce au VI[e] siècle[9]. Si l'ignorance du contexte dans lequel les églises cappadociennes ont été fondées et décorées, la méconnaissance de leurs commanditaires et l'absence d'autres sources que les monuments eux-mêmes ne permettent pas, en l'état actuel de la recherche, d'étayer l'hypothèse monophysite, elles ne permettent pas non plus de l'exclure a priori. La dévotion à saint Serge, dont on sait qu'il fut très vénéré par les non-chalcédoniens de Syrie du Nord et de Mésopotamie, dont témoigne une église de Matianè, ou encore le plan à nef transversale, fréquent en Mésopotamie, de Güllüdere n° 3[10], attestent les liens étroits unissant à l'époque paléochrétienne la Cappadoce à la Syrie du Nord et à la Mésopotamie.

Dans quelques églises funéraires protobyzantines, le motif de la croix est répété de façon plus insistante, ce qui a conduit parfois à les attribuer à l'iconoclasme. Ainsi pour l'église n° 1

[3] D'où l'appellation locale : Balıklı kilise, « l'église aux poissons »

[4] En particulier Zelve n° 2 (Thierry 1994, pp. 335-339) et Zelve n° 6 (*ibid.*, pp. 360-361), deux églises funéraires protobyzantines (VI[e]-VII[e] siècle) – la seconde attribuée par Nicole Thierry à l'époque iconoclaste.

[5] Thierry 1994, pp. 245-254 ; Lemaigre Demesnil 2010, pp. 47-50.

[6] Thierry 1983, pp. 117-133 ; Lemaigre Demesnil 2010, pp. 37-41. Lafontaine-Dosogne 1965, pp. 175-207, attribuait à l'époque iconoclaste le décor sculpté aniconique, dont la découverte de l'église Saint-Serge de Matianè (voir *infra* n. 7) a confirmé la datation au VI[e] siècle.

[7] Jolivet-Lévy/Lemaigre Demesnil 2005, pp. 67-84 ; Lemaigre Demesnil 2010, pp. 65-68.

[8] Mundell 1977, pp. 59-74 ; elle conclut : « It is still unclear wether non-figural decoration can be identified with the Monophysites, but there is definitely an overlap. »

[9] Metivier 2005, pp. 230-243.

[10] Pour Saint-Serge de Matianè et Güllüdere n° 3 : *supra* notes 6 et 7.

de Zelve[11], creusée dans un cap rocheux dont le sommet est occupé par une vaste nécropole[12], église remarquable par la qualité de son excavation et la richesse de son décor sculpté. Dans l'abside, un médaillon contenant une croix de Malte, dans la conque, surmonte une série de croix (croix formées de carrés posés sur la pointe et croix latines sous arcades). Le plafond et les parois de la nef sont également tapissés de croix, de types divers, isolées ou regroupées en compositions des trois croix, sculptures qui sont rehaussées de peinture rouge et noire (Fig. 3). Cette omniprésence de la croix, à l'exclusion de tout autre sujet, avait conduit Guillaume de Jerphanion à considérer ce décor comme iconoclaste, attribution acceptée par Nicole Thierry[13]. De fait, plusieurs particularités de cette église mises en évidence par Nicole Lemaigre Demesnil, telles la rareté des moulures, la technique d'exécution de la sculpture, la typologie de certaines croix, la distinguent des monuments du VI[e] siècle de la région, et plaident en faveur d'une datation postérieure. Mais ni l'aniconisme du décor, ni la vénération de la croix, ni la différenciation de ses images ne sont caractéristiques de la seule période iconoclaste et ce décor me semble surtout relever d'une tradition d'aniconisme, avec prédominance, voire exclusivité, de l'image de la croix, propre aux églises funéraires, la répétition du thème des trois croix, allusion au Golgotha, s'inscrivant bien dans ce contexte. Un autre exemple, hors de la région de Zelve, est celui de Yamanlı kilise, « l'église extraordinaire »[14], près d'Avanos, qui présente également un riche décor – dans le porche, le naos et l'abside – de croix sculptées de types divers, associées à quelques motifs géométriques ; or, les caractéristiques de la sculpture suggèrent ici une datation haute, probablement le VI[e] siècle (Fig. 4).

Un deuxième groupe de décors aniconiques est constitué par des ensembles médiobyzantins « pauvres », exécutés au moyen de pigments bon marché (essentiellement l'ocre rouge), souvent directement sur le rocher, sans enduit ou sur un enduit posé juste pour accueillir un motif précis. Le répertoire des images est limité : la croix, des frises et ornements géométriques simples soulignant l'articulation de l'architecture, et, éventuellement, quelques rares motifs végétaux ou animaliers. On peut considérer cet aniconisme comme un expédient économique lié aux ressources modestes des commanditaires : il n'est pas propre à une période chronologique particulière et il apparaît souvent associé à des églises funéraires, qui sont, il est vrai, nombreuses. À titre d'exemple, j'ai retenu le décor d'une église inédite de la vallée de Peristrema, non loin de Belisırma. Elle fait partie d'un petit site funéraire, qui comporte au moins quatre églises et des salles contenant des tombes. La croix marque de son sceau l'accès au lieu de sacralité maximale : elle est peinte au-dessus de l'abside, sur les chancels et sur les piédroits (Fig. 5). Des frises géométriques simples soulignent la structure architecturale, une imitation de moellons appareillés décore la voûte de la nef, et une croix de Malte en médaillon, blanche sur fond rouge, au centre du tympan occidental de la nef, protège l'entrée dans l'église. Dans l'abside sont peintes trois lampes suspendues, dans la conque, au-dessus de grandes plantes arborescentes aux fleurs semblables à des soleils. Les

[11] Jerphanion 1925-1942, I, pp. 581-582 ; Thierry 1994, pp. 325-328 ; Lemaigre Demesnil 2010, pp. 17-19.

[12] Aux nombreuses tombes creusées sur le plateau, s'en ajoutent d'autres situées à proximité immédiate de l'église, à l'est ; dans le naos n'est actuellement visible qu'une seule tombe.

[13] Pour la même raison, Nicole Thierry a proposé d'attribuer à l'époque iconoclaste les églises de Zelve n° 1a (Thierry 1994, pp. 327-328) et n° 6 (*ibid.*, pp. 360-361), attributions qui suscitent les mêmes réserves. Nicole Lemaigre Demesnil propose pour Zelve n° 6 le VII[e] siècle (Lemaigre Demesnil 2010, p. 29).

[14] Thierry 1987/a, pp. 36-39 ; Thierry 2002, pp. 102-103, fiche 9 ; Lemaigre Demesnil 2010, pp. 7-10.

luminaires représentés dans l'abside, la typologie et le décor des croix, les grandes plantes arborescentes, le répertoire des frises géométriques se retrouvent à peu près identiques dans une église de Yaprakhisar, Davullu kilise, que Nicole Thierry considère comme iconoclaste[15]. Les deux monuments, dont l'architecture est également très comparable, sont l'œuvre d'un même « atelier », responsable aussi bien de l'excavation que du décor peint[16]. La datation de ces églises modestes est difficile à établir avec précision, mais les rapprochements possibles avec d'autres monuments des environs plaident en faveur du Xe-XIe siècle[17].

À cette catégorie de décors « pauvres », on peut rattacher plusieurs églises du XIe siècle, dont les peintures, exécutées au trait rouge directement sur le rocher, peuvent couvrir toute l'église, mais présentent un caractère populaire, associant des croix, des décors géométriques et des images – en particulier d'animaux – qui étaient probablement dotées de qualités apotropaïques ou magiques ; des panneaux figurés, sur enduit, peuvent venir compléter, ou non, le décor. À titre d'exemples, j'ai retenu deux églises de Göreme. La première[18] est à nef transversale, à plafond, précédée d'un narthex funéraire voûté en berceau[19]. La partie orientale s'est effondrée à l'exception du départ d'une abside du côté nord. Le décor peint à l'ocre rouge consiste en imitation d'appareil, frises géométriques simples, « soleils », plantes stylisées et nombreuses croix au dessin fantaisiste, une grande croix latine sur fond de damiers ornant le plafond de la nef (Fig. 6, 7). Des fragments d'un mince enduit peint subsistent en de nombreux endroits, attestant l'existence d'un décor probablement figuré, qui a dû recouvrir partiellement les peintures non-figuratives ; dans le narthex est encore visible, dans l'arcature aveugle sud-ouest, l'image d'un saint, peinte sur un simple badigeon. Mais le meilleur exemple de cette catégorie de décors non-figuratifs est celui de l'église Sainte-Barbe, à Göreme[20], souvent reproduit, et parfois attribué à l'époque iconoclaste, alors que l'architecture de l'église, comme le contexte dans lequel elle s'inscrit, permettent de le dater au XIe siècle (Fig. 8). Il associe imitation d'appareil dans les voûtes, frises soulignant les articulations de l'architecture, nombreuses croix de types divers, isolées ou regroupées, ainsi que des motifs ayant probablement une valeur apotropaïque[21] ; un petit nombre d'icônes – le Christ trônant dans l'abside et quelques saints (cavaliers et en pied) – fut ensuite ajouté.

[15] Thierry 1976, pp. 82-88, Thierry 1998, p. 669 et, en dernier lieu, Thierry 2002, pp. 135-136 ; l'attribution iconoclaste se fonde principalement sur la représentation, dans la voûte de la nef, d'un cerf et d'un lion, qui est interprétée comme une forme cryptique de la chasse d'Eustathe.

[16] On retrouve également la même technique qu'à Davullu kilise : les croix de l'église inédite sont exécutées sur un badigeon de chaux posé préalablement sur le rocher à l'emplacement du motif.

[17] Trois lampes allumées sont représentées dans la voûte de l'abside du *parecclèsion* funéraire de Direkli kilise (976-1025) : Thierry 1963, p. 184, pl. 83, b. Non loin de Davullu kilise, des décors pauvres de même type sont conservés dans des églises où se trouvent des épitaphes datées du début du XIe siècle : Thierry 1975, p. 186.

[18] Cette église est parfois reproduite dans les guides ou ouvrages généraux sur la Cappadoce, mais elle n'a pas fait l'objet d'une publication scientifique ; nous lui avons attribué le n° 32d dans la réédition mise à jour de l'ouvrage de Jerphanion, que nous préparons.

[19] Un *arcosolium*, à l'extrémité sud, abrite deux tombes ; six autres sont creusées dans le sol ; une septième, postérieure, est installée le long du mur nord.

[20] Jerphanion 1925-1942, I ; Thierry 1987/b, pp. 56-58 ; Thierry 2002, p. 198.

[21] Face à l'entrée, un coq est représenté au-dessus d'un animal difficilement identifiable (tortue ?), figuré entre deux croix, et près duquel se trouve l'inscription lue par le P. J. Darrouzès : « Descends mon Père que j'attrape ton âme ».

Certains de ces décors de croix, de frises et de motifs linéaires peints directement sur le rocher, étaient en effet destinés à être temporaires et recouverts ensuite ou complétés, si les moyens des donateurs le permettaient, par des images figuratives. La chute des peintures sur enduit révèle souvent l'existence de ce premier décor, et ce, même dans les monuments les plus riches de la région, comme Tokalı kilise 2, la Nouvelle église (milieu Xe siècle), à Göreme (Fig. 9), fondation prestigieuse sans doute due à l'intervention des Phocas, ou comme encore les « églises à colonnes » de Göreme (XIe siècle) par exemple[22]. Il est évident qu'il ne s'agit pas dans ce cas d'un décor reflétant les possibilités économiques limitées des fondateurs, mais bien plutôt d'une décoration, souvent conçue comme provisoire, qui devait être réalisée par les excavateurs du monument eux-mêmes : les croix, multipliées aux emplacements stratégiques de l'édifice avaient probablement mission de le protéger et de le sacraliser avant qu'il ne reçoive sa parure définitive d'images figuratives.

Enfin, une dernière catégorie de décors non-figuratifs, qui sont pour nous les plus intéressants, est constitué par un groupe relativement homogène de peintures, à la fois ornementales et symboliques, qui sont étendues à l'ensemble de l'église, réalisées sur enduit et polychromes. Les églises sont simples, généralement à nef unique et de dimensions modestes, mais le soin apporté à l'exécution des peintures et la variété du répertoire ornemental interdisent de considérer ces décors non-figuratifs comme une « solution de facilité », trahissant les moyens limités des fondateurs. Malgré la fréquente dégradation des peintures, on est encore souvent en mesure d'apprécier le rythme des compositions, l'harmonie des formes et le raffinement des couleurs, qui témoignent des capacités de leurs créateurs. Le décor ornemental, qui soulignait l'architecture, participant à la structuration de l'espace ecclésial, inscrivait ainsi les fidèles dans un environnement coloré attractif, manifestant la beauté de la « maison du Seigneur », tout en mettant en valeur l'image de la croix, signe du salut : fonction ornementale et fonction symbolique sont ici étroitement conjointes. Ce groupe de décors est localisé principalement au voisinage de l'antique Matianè (Avcılar, l'actuel village de Göreme) et sa datation, à l'intérieur d'une fourchette VIIe-IXe siècle, est toujours discutée[23]. À titre d'exemple, je renvoie à l'analyse, par Maria Xenaki, dans ce même volume, de l'un des plus beaux décors de ce groupe, celui de l'église de Karşıbecak. Les églises récemment découvertes près du village d'Uçhisar relèvent de cette catégorie.

Hagios Basilios (Fig. 10), près de Mustafapaşaköy (Sinasos)[24], occupe une place à part et l'attribution de ses peintures à l'époque iconoclaste, proposée d'abord par Henri Grégoire et acceptée par Gabriel Millet, Guillaume de Jerphanion, Nicole Thierry et Jacqueline Lafontaine Dosogne, a été contestée[25]. Ce décor, que je place aujourd'hui dans la seconde

[22] Epstein 1986 ; pour une bibliographie des « églises à colonnes » de Göreme : Thierry 2002, fiche 42.

[23] Il est à noter qu'à ce groupe appartiennent aussi des églises dans lesquelles quelques images figuratives s'ajoutent aux compositions ornementales et aux croix (voir *infra*). Thierry 1975, pp. 444-479, les attribue au Haut Moyen Âge (VIIe-VIIIe siècle). Les motifs ornementaux de la fin de l'Antiquité et de l'époque justinienne ayant continué à être reproduits au moins jusqu'au IXe-Xe siècle, d'autres critères de datation doivent être recherchés prenant en compte l'architecture, la technique de la peinture ou encore l'épigraphie.

[24] Jerphanion 1925-1942, II, pp. 105-111, 413 ; Jolivet-Lévy 1991, pp. 184-186 ; Lemaigre Demesnil 2010, pp. 113-114.

[25] Partisans d'une attribution iconoclaste : Grégoire 1909, pp. 91-92 (sous l'appellation Timios Stavros) ;

moitié du IXe siècle, témoigne en tout cas de la préférence des commanditaires et des peintres pour une tradition non-figurative, qui était bien implantée dans la région. Mais en même temps la représentation en bonne place, encadrant l'abside, de deux saints évêques prouve que les images figuratives n'étaient pas rejetées ; par ailleurs, ne peut être exclu, au sein des églises parées de champs ornementaux et de croix, l'usage d'icônes mobiles vénérées par les fidèles. Le choix d'un décor monumental non-figuratif a peut-être plus à faire, dans ce cas comme dans d'autres, avec la tradition, la disponibilité des peintres et / ou les moyens de commanditaires, qu'avec l'affirmation d'une doctrine.

Deux nouveaux décors non-figuratifs à Uçhisar26

La première église est située au nord-est du village, dans un vallon appelé Karankemer (ou Karanlık kemer) vadisi. Creusée dans un cône isolé, elle présente une petite nef unique, prolongée à l'est par une abside surélevée[27] (Fig. 11). Au centre de la voûte de l'abside était peinte une croix gemmée en gloire, iconographie de tradition paléochrétienne maintenue au moins jusqu'au IXe siècle, en Cappadoce comme en d'autres régions du monde byzantin. Présentée comme une vision céleste et triomphale, elle évoque tout à la fois le signe du Christ, rayonnant dans l'intemporalité des cieux, et son retour à la fin des temps qu'annoncera l'apparition du signe du Fils de l'homme. L'association de cette image à l'espace absidal et à l'autel, qu'elle surmonte, rappelle que le sacrifice eucharistique est représentation sacramentelle à la fois du sacrifice de la croix et de la Parousie, conçus comme des réalités présentes. Comparable à celle, mieux conservée, de Hagios Stéphanos, près de Cemil, la croix s'inscrivait dans une couronne de calices trifides[28], motif attesté aussi autour des croix absidales d'autres églises appartenant à la même série, comme l'église de Karhıbecak et l'« église sous les tombeaux » (Mezarlar altı kilise) à Göreme (Matianè, Avcılar)[29]. Cette vision de la croix triomphale se détachait sur un champ d'écailles adjacentes ornées de motifs évoquant lesocelles de plumes de paon, variante stylisée d'un ornement appartenant au répertoire gréco-romain du Bas-Empire ; présent autour de la croix absidale de l'église du stylite Nicétas à Kızıl Çukur, il se retrouve à d'autres emplacements dans plusieurs décors cappadociens[30].

Millet 1910, pp. 96-109 ; Thierry 1976, pp. 88-95 ; Thierry 1982, pp. 395-396 ; Lafontaine-Dosogne 1987, pp. 329-330 ; Thierry 1998, pp. 667-669 ; Thierry 2002, fiche 19. Pour une datation postérieure (IXe-Xe siècle) : Epstein 1977, pp. 103-107 ; Pallas 1978, pp. 208-225 ; Teteriatnikov 1992, pp. 99-114.

[26] Jolivet-Lévy 2007, pp. 234-237.

[27] La nef mesure 2,60 m de long pour une largeur de 2,50 m, l'abside 1,45 m de profondeur et 2,10 m dans sa plus grande largeur. Brève mention de l'église dans Lemaigre Demesnil 2010, p. 76.

[28] Motif assez proche du « pétale triangulaire trifide incurvé », selon la terminologie normalisée établie par Balmelle/Blanchard-Lemée/Darmon *et al.* 2002, p. 48.

[29] Hagios Stephanos : Thierry 1983, p. 2 ; Karhıbecak : voir dans ce volume l'article de Maria Xenaki ; Mezarlar altı kilise : Jolivet-Lévy 1991, pp. 75-76.

[30] Sur ce motif, voir Thierry 1983, p. 25 ; Thierry 1994, pp. 270, 309 ; pour l'église de Karhıbecak, voir l'article de Maria Parani dans ce volume.

Une inscription, dédicatoire ou liturgique, était tracée entre conque et paroi[31] ; les lettres sont régulières, bien dessinées, témoignant de la qualité de l'atelier responsable du décor de cette petite église (Fig. 12). Bien que la valeur de l'épigraphie comme indice chronologique soit très relative, la forme des lettres les inscrit dans la fourchette chronologique VIIe-IXe siècle, que nous suggère aussi le décor peint, avec une préférence pour la période la plus ancienne (VIIe-VIIIe siècle)[32]. Sous l'inscription court une chaînette de cercles entrelacés[33] qui circonscrivent des médaillons perlés, centrés par des rosettes à huit pétales ; les écoinçons sont remplis par des pétales trilobés ; le parallèle le plus proche pour ce motif de chaînette de cercles en entrelacs se voit au plafond de la nef à Hagios Stéphanos, dans la bordure d'encadrement[34]. Le décor absidal se poursuivait sur la partie inférieure de la paroi, mais il est presque totalement détruit (panneaux imitant l'*opus sectile* ?).

Les enroulements, alternativement rouges et jaunes, d'un opulent rinceau, rehaussé de motifs perlés et portant fleurons et fruits (grenades ?), peint à l'intrados de l'arc absidal, marquait l'accès au sanctuaire (Fig. 13). La luxuriance du motif peint à l'entrée de l'abside, comparée aux rinceaux plus simples représentés dans la partie ouest de l'église (à l'extérieur, comme à l'intérieur, sur le mur occidental), témoigne de l'utilisation du décor ornemental en fonction de l'espace décoré, et donc du rôle qui lui était assigné dans la structuration de l'espace.

La voûte de la nef (Fig. 14) est décorée par une grande croix (en partie martelée) imitant une croix d'orfèvrerie, avec ses gemmes, cabochons et perles, qui se détache sur une composition d'entrelacs, rehaussée de motifs floraux, qui pouvait être porteuse d'un symbolisme paradisiaque[35] ; la croix vivifiante et salvatrice avait aussi une fonction protectrice pour l'édifice et ses visiteurs[36]. L'entrelacs détermine des médaillons où s'inscrivent, dans un cercle de perles, des rosettes à huit lobes adjacents, au cœur rouge brique, motif comparable à celui de la chaînette peinte sur la paroi absidale ; dans les écoinçons s'insèrent des fleurons à huit éléments adjacents, autour d'un petit cercle, les pétales lancéolés galbés alternant avec les pétales lobés (Fig. 15). Les enroulements répétés de l'entrelacs s'enchaînent selon un rythme dynamique, qui guide le regard vers la croix d'or gemmée, tandis que le jeu des couleurs contribue à la mise en valeur de celle-ci. Les brins de l'entrelacs sont de couleurs claires (rose, blanc, gris et jaune), entre les deux lignes noires, qui font ressortir le dessin

[31] Aujourd'hui en grande partie détruite ou illisible. Le début – .C TON NA[ON] – a été complété, sous toute réserve, par Maria Xenaki: .....NCYEΠATHCSTωNAΠON.

[32] Je remercie Georges Kiourtzian de m'avoir donné son avis sur cette inscription.

[33] « Chaînette de cercles tangents, en entrelacs, en tores », selon la terminologie normalisée établie par Balmelle/Blanchard-Lemée/christophe *et al.* 1985, pp. 132-133 (f)

[34] Thierry 1983, pl. 2b.

[35] Décor de voûte ou plafond attesté dans une série d'églises cappadociennes, telles par exemple Karhıbecak, Mavrucan n° 3, l'église de Joachim et Anne (nef sud), Hagios Stéphanos, l'église du stylite Nicétas, Hagios Basilios, etc. (pour la bibliographie sur ces monuments, voir Jolivet-Lévy 1991). Voir aussi Thierry 1986, pp. 201-202.

[36] Sur l'association champ d'entrelacs / croix et sa signification apotropaïque : Trilling 1995, pp. 59-86. La tradition de représenter la croix au centre du plafond (ou de la voûte) est fort ancienne et elle n'est pas propre aux édifices ecclésiastiques ; ainsi, selon Eusèbe (*Vita Constantini* III, 49), Constantin « in the most pre-eminent building of the imperial palace itself (...) affixed on a large panel in the center of the gilded ceiling the sign of the Saviour's Passion composed of various precious stones set in an abundance of gold. This, in love of God, he regarded as the phylactery of his very empire » : trad. Mango 1972, p. 11.

à la fois complexe, répétitif et mouvant du décor, sur lequel la croix jaune ocre, ornée de gemmes, impose sa présence lumineuse et statique au centre de la voûte.

Le champ, ornemental et symbolique à la fois[37], que l'on vient de décrire, est limité, à la base de la voûte, de chaque côté, par une frise horizontale qui guide la perception de l'espace (Fig. 14) : en l'absence de toute solution de continuité entre voûte et paroi, c'est le décor peint qui marque le changement de registre.. Le motif répété de ces frises – des palmettes à sept digitations, séparées par des éléments trifoliés – courant sur toute la longueur de la nef, souligne en même temps l'unité de celle-ci[38] (Fig. 16). Réplique d'un motif hellénistique très usité dans l'art ornemental de l'Asie Mineure ancienne, ce type de frise de palmettes est rarement attesté en Cappadoce, mais on le trouve néanmoins dans l'église n° 1 de Balkan dere et, sous une forme plus schématique, à Hagios Stéphanos[39].

Sous cette frise, une série de panneaux imitait un revêtement d'*opus sectile* (Fig. 17) : sur le mur nord, le mieux conservé, deux compositions à base de motifs cordiformes encadrent une grande croix latine, à pied feuillu, inscrite dans un losange. On retrouve dans cette zone du décor, un usage abondant de l'ocre jaune vif (associé au rouge brique), qui fait écho à celui de la croix peinte au sommet de la nef, et qui devait conférer à l'intérieur de cette petite église une luminosité particulière.

L'essentiel de la paroi ouest de la nef (Fig. 14) était tapissé par les enroulements d'un rinceau de vigne, dans lequel s'insérait, limitée par un cadre, l'unique figure humaine de cet ensemble : un petit personnage, la main droite (ou peut-être les deux mains ?) levée en prière vers la croix salvatrice peinte dans la voûte de la nef ; il ne paraît pas avoir été auréolé, mais sa tête se détache sur un fond rose qui dessine comme une sorte de nimbe carré (Fig. 18). Aucune inscription n'est conservée à proximité, mais l'identification de ce personnage à un donateur est très plausible.

À l'exception de cette figure, l'ensemble du décor peint était non figuratif, marqué par l'exaltation de la croix et par la richesse d'un répertoire ornemental et symbolique, qui reste en usage pendant une longue période, de l'époque protobyzantine au IXe siècle. Les particularités de l'architecture comme du décor de l'église, les caractères épigraphiques de l'unique inscription conservée, ne sont pas incompatibles avec une datation plutôt haute (VIIe-VIIIe siècle), même si, en l'état actuel de la recherche, il reste difficile de se prononcer de façon définitive. La possible contemporanéité de ce décor non-figuratif avec la période de l'iconoclasme pose également le problème de l'interprétation de l'aniconisme dont il témoigne.

La deuxième église « aniconique » découverte aux environs d'Uçhisar, Efendi ağa kilisesi, est située dans le vallon appelé Örencik deresi[40]. Elle a perdu sa façade et une partie de son porche, qui comportait deux compartiments latéraux, accueillant probablement des tombes.

[37] Sur la possible valeur magique, apotropaïque ou propitiatoire, de la répétition des motifs ornementaux, voir Maguire 1994, pp. 265-274.

[38] Les deux bandes rouges qui bordent les frises ont été couvertes de graffiti médiévaux – invocations de type banal (« Seigneur, secours ton serviteur... ») – qui témoignent de la fréquentation du sanctuaire, devenu, semble-t-il l'objet d'un pèlerinage local.

[39] Thierry 1983, pp. 20-21.

[40] Pour l'architecture, voir Lemaigre Demesnil 2010, p. 74.

La nef est voûtée d'un berceau surbaissé, dont la portée est plus étroite que la largeur du vaisseau, le raccord entre voûte et paroi s'effectuant au moyen d'un encorbellement à triple ressaut[41] (Fig. 19). Le sol a été abaissé et toute la partie orientale de l'église réaménagée en pressoir : il ne reste de l'abside, dont la partie inférieure a été retaillée, que la conque et le sommet de trois niches qui étaient creusées sur la paroi. Des niches hautes et profondes, trois de chaque côté, abritant des sièges, rythment les murs nord et sud de la nef ; à l'extrémité orientale s'ouvrent deux petites annexes du sanctuaire[42].

Des croix ont été gravées sur les pilastres des arcatures, bien visibles du côté nord de la nef, et un décor peint sur enduit couvrait toute l'église. Il consiste en images de la croix et en motifs géométriques et végétaux répartis en champs couvrants et en frises. On ne distingue plus rien dans la conque de l'abside couverte d'une épaisse couche de suie : sans doute contenait-elle l'image de la croix, qui est de tradition dans le groupe d'églises auquel on peut rattacher Efendi ağa kilisesi. En revanche, dans la voûte de la nef les peintures sont trop fragmentaires pour autoriser la restitution d'une croix, à moins que celle-ci n'ait été de petites dimensions au sommet du berceau.

Trois champs ornementaux, séparés par deux frises, le tout exécuté dans une gamme de gris, rouge brique, rose, jaune et blanc, se succèdent d'ouest en est le long de la voûte de la nef (Fig. 20, 21), organisation tripartite qui se voit aussi au plafond de Hagios Stephanos[43]. La composition de cercles tangents en entrelacs, qui couvre la partie orientale, est très proche, en d'autres couleurs, de celle de la voûte de la nef de Güllüdere n° 5[44], avec, en particulier, dans les espaces déterminés par l'entrelacs, un remplissage de lignes ondulées parallèles, qui sont ici grises sur le fond rouge brique. Une ligne brisée de fuseaux (ou feuilles lancéolées) jaunes[45], avec, côté est, des fleurons rouges, séparait le champ oriental de la partie médiane de la voûte. Celle-ci portait un tapis de damiers enfermant des quatre-feuilles gris sur fond rouge brique et blanc ; d'un carré à l'autre, la disposition des couleurs de fond alterne, tempérant la monotonie du motif. La bordure verticale qui sépare le champ médian de la partie occidentale consiste en une bande de losanges (ou carrés sur la pointe), comparable à la frise peinte à l'extrémité orientale de la voûte de la nef de Güllüdere n° 5[46]. Enfin, le tapis qui couvrait la partie occidentale de la voûte de la nef de Efendi ağa kilisesi, dont ne subsiste qu'une infime partie, était une composition orthogonale de carrés en entrelacs[47], chaque carré contenant un damier de petits carrés contigus alternativement roses et blancs (ou gris clair) ; une fois encore le parallèle le plus proche se trouve, avec un motif de remplissage différent, dans l'église de Güllüdere, où il décore, en ligne, l'intrados de l'arc absidal. L'encorbellement qui marque la séparation entre

[41] La nef mesure environ 5,40 m de long pour une largeur de 2, 80 m. (profondeur des niches pariétales exclue)

[42] Qui peut ainsi être interprété comme l'ébauche d'un sanctuaire tripartite, l'annexe nord servant de prothèse ; l'annexe sud a été remaniée, mais elle est sans doute également primitive.

[43] Thierry 1983, pp. 6-7, qui note à juste titre que ce compartimentage du décor couvrant rappelle l'organisation des pavements mosaïqués protobyzantins.

[44] Thierry 1983, p. 187.

[45] Motif banal mais ici surtout comparable à celui qui longe l'arc absidal dans l'église n° 5 de Güllüdere : *ibid.*

[46] *Ibid.*

[47] Entrelacs à quatre brins : blanc, jaune, gris et rouge brique.

la voûte et les parois de la nef est rehaussé de frises ornementales, qui soulignent l'articulation de l'architecture (Fig. 22, 23). Les motifs sont différents du côté nord et du côté sud, ce qui apporte probablement un indice sur l'organisation du travail des peintres : deux semblent avoir œuvré simultanément, chacun d'un côté de l'église. Une ligne de zigzag (rouge brique sur le fond clair) au nord, de chevrons (jaunes et verts) au sud, surmontent respectivement une frise de feuilles lancéolées disposées en zigzag, portant des boutons entre deux feuilles pointues[48], et un rinceau grêle.

Les enroulements d'un large rinceau, portant des feuilles allongées, des grappes de raisin, des fleurs (?) et des fruits ovoïdes de couleur jaune, couvrent le haut des parois nord et sud de la nef, entre l'encorbellement de la voûte et les niches qui scandent la paroi (Fig. 22, 23). Bien qu'il soit mal conservé, on peut encore apprécier le dessin régulier de ses grandes courbes, jaunes du côté nord, vert clair du côté sud, dont le mouvement tournoyant et rythmé accompagnait le fidèle vers l'abside. Le rinceau qui décore la partie inférieure de l'abside de Güllüdere n° 5[49] offre un parallèle proche pour ce motif. Les peintures du mur ouest de la nef sont aujourd'hui uniformément noircies, mais l'on distingue dans le tympan les enroulements d'un rinceau, du même type que celui de la paroi sud, et plus bas, du côté sud, un arbre schématisé[50], qui évoque, par sa forme, un palmier, et rappelle les arbustes représentés dans le tympan ouest de la nef sud de l'église dite de Joachim et Anne à Kızılçukur[51]. Sans doute faut-il y voir une image de l'Arbre de vie, symbole de la vie éternelle et du salut.

De grandes croix, aujourd'hui presque effacées, étaient peintes au fond des niches pariétales[52]. Leur répétition rythmique, le long de la nef, palliait sans doute l'absence de croix couvrante dans la voûte, assurant la protection et la sanctification du sanctuaire. Il s'agissait, comme le montre la mieux conservée, dans la niche nord-est, de croix latines portant à l'extrémité des bras, légèrement évasés, des perles ovoïdes ; deux motifs cordiformes s'inscrivent dans les quadrants supérieurs, entre les bras (Fig. 24). Ces éléments en forme de cœur se retrouvent sur la croix de la niche absidale de l'église n° 5 de Güllüdere[53], qui était une croix vivifiante, à pied feuillu, typologie qui était sans doute aussi celle des croix de notre église.

Architecture et décor incitent à proposer pour cet ensemble une datation non antérieure au VIIIe-IXe siècle, les peintures ne pouvant être, à notre avis, postérieures au IXe. Encore une fois donc, il y a concordance entre la date qui peut être assignée à un décor non-figuratif et l'époque iconoclaste, sans que l'on puisse affirmer que l'absence d'icônes, dans cette église

[48] Ou « lotus évasé à lobe central » (Balmelle/Blanchard-Lemée/Darmon *et al.* 2002, p. 48) ; cette frise est quasiment identique à celle qui longe l'archivolte de l'arc absidal de Güllüdere 5. Au-dessous, sur la partie inférieure de l'encorbellement, court un fin rinceau, alors que du côté sud de la nef, le décor de la paroi se poursuit sur cet espace étroit.

[49] Thierry 1983, p. 186.

[50] La couleur dominante rouge brique était utilisée en alternance avec le jaune et le vert, mais l'ensemble est aujourd'hui grisâtre.

[51] Thierry 1994, pp. 208-209.

[52] Associées à des rinceaux rouge brique, d'un type banal, peints dans le cintre et sur la face interne des piédroits des niches.

[53] Thierry 1983, p. 186.

funéraire, soit la conséquence de l'interdiction des images. Un autre intérêt de ce nouveau décor est de permettre d'identifier un atelier de peintres, comme l'ont montré les nombreuses similitudes, dans les motifs comme dans certaines des couleurs utilisées, avec l'église n° 5 de Güllüdere, dont la datation doit donc être proche[54]. On voit ainsi comment, à partir d'un répertoire commun de motifs, les peintres étaient capables d'innover, réalisant des variations sur un même thème.

L'Aniconisme en Cappadoce : questions et réflexions

Les décors non-figuratifs de Cappadoce présentent, malgré le recours à un langage ornemental plus ou moins commun, une grande diversité qui témoigne de la vitalité de cette tradition décorative. Si l'on exclut les décors pauvres, exécutés directement sur le rocher, qui sont de tous les temps, les programmes aniconiques ne peuvent être interprétés comme un substitut bon marché des décors figuratifs, et ce même s'ils concernent des monuments relativement modestes par leurs dimensions comme par la technique décorative mise en œuvre. Expriment-ils pour autant une réticence, voire un rejet des images figuratives fondé sur des raisons religieuses ? Les hérésies et les courants sectaires, judaïsants, voire islamisants, traditionnellement hostiles aux images, ont-ils favorisé cette tradition non-figurative ? A-t-elle un lien avec la politique iconoclaste des empereurs de Byzance ? Ou s'agit-il seulement de l'expression d'une pratique religieuse ignorant les icônes et glorifiant la croix, dont on a d'autres témoignages, archéologiques et textuels, dès l'époque paléochrétienne ? Certes la Cappadoce est connue pour avoir été un terreau fertile pour toutes sortes de déviances sectaires et hérétiques, et elle ne compte pas parmi les régions qui auraient été épargnées par l'iconoclasme ; le témoignage souvent invoqué, d'Aréthas de Césarée, sur la persistance d'un iconoclasme populaire au début du Xe siècle, doit cependant être pris avec précaution[55]. Quoi qu'il en soit, l'existence d'un petit groupe de décors mixtes, dans lesquels cohabitent images figuratives, croix et tapis d'ornements[56], et qui sont souvent étroitement apparentés aux décors entièrement non-figuratifs voire exécutés par les mêmes ateliers, incite à la prudence dans la définition hérétique ou iconoclaste de ces derniers. Jacqueline Lafontaine-Dosogne proposait de placer ces décors mixtes « dans la deuxième période, plus laxiste, de la crise iconoclaste » ou « dans celle qui suivit la restauration officielle des images », Nicole Thierry les attribue à l'époque préiconoclaste[57], Maria Xenaki les place, sur de nouveaux arguments, dans la seconde moitié du IXe siècle.

Par ailleurs, la découverte des établissements de la vallée de Kurt dere, près de Karacaören (région d'Ürgüp), a montré que les traditions non-figurative et figurative pouvaient coexister sur

[54] Thierry 1983, p. 189, situe celle-ci entre le Ve et le VIIe siècle, avec une préférence pour l'attribution la plus haute.

[55] Comme le souligne à juste titre dans sa thèse Maria Xenakis; WESTERINK 1968, pp. 75-81.

[56] On peut citer, outre Hagios Basilios (*supra* notes 24 et 25), l'église n° 1 de Balkandere (Thierry 2002, fiche 12), celle dite de Joachim et Anne (*ibid.*, fiche 14), Saints-Pierre et Paul de Meskendir (*ibid.*, p. 125), l'église du stylite Nicétas (*ibid.*, fiche 16), Hagios Stéphanos (*ibid.*, fiche 15).

[57] Lafontaine-Dosogne 1987, pp. 331, 335.

le même site, dans un contexte funéraire[58]. Grâce aux données épigraphiques, il a été possible de dater ces décors au VIII[e] siècle (ou au début du IX[e] siècle), à l'époque donc de l'iconoclasme. Le programme aniconique associe, dans l'abside, une grande croix rayonnante sur fond jaune, cernée d'un rinceau de feuilles de lierre, dans la voûte, et une alternance de croix à pendeloques et pied feuillu, sous arcades, et d'arbres-palmettes fortement stylisés, prolongés par d'élégants rinceaux, sur la paroi (Fig. 25). Deux grandes croix latines, ornées de gemmes et de pendeloques, à pied feuillu, accompagnées des mots *Phôs* et *Zôè*, peintes sur la paroi orientale de la nef, encadraient l'entrée de l'abside (Fig. 26). Le programme, figuratif, d'une église distante seulement de quelques mètres et aujourd'hui très ensablée, montrait sur la paroi orientale de la nef, un portrait de saint Basile et une représentation de la vision de saint Eustathe poursuivant le cerf (Fig. 27).

On constate donc qu'entre le VI-VII[e] et le IX[e] siècle, en Cappadoce, décors figuratifs et aniconiques se côtoient ou se combinent à l'intérieur d'un même édifice, ce qui semble indiquer que les ensembles non-figuratifs ne sont pas l'expression d'une opposition doctrinale aux images qui aurait été largement répandue. Même si l'on ne peut exclure catégoriquement tout lien possible entre aniconisme et hérésie ou iconoclasme, d'autres explications sont possibles. On a ainsi remarqué que le choix d'un décor non-figuratif exaltant la croix était souvent associé à la fonction funéraire de l'église. Or, de l'époque protobyzantine à l'époque médiévale, la tradition aniconique est bien ancrée dans l'art funéraire : en témoignent les stèles protobyzantines sculptées ou gravées des musées d'Aksaray et d'Eregli[59], mais aussi le décor sculpté des sarcophages et plaques tombales mésobyzantines[60]. On a supposé à bon droit que les motifs géométriques et floraux, associés à l'image répétée de la croix, triomphale et salvatrice, étaient porteurs d'une signification symbolique liée à la protection de la tombe et de son occupant, ainsi qu'à la promesse de résurrection et de salut pour celui-ci[61]. L'aniconisme des églises funéraires de Cappadoce est susceptible d'une interprétation similaire.

Que le contexte ait été ou non funéraire, les peintures non-figuratives pouvaient remplir plusieurs fonctions. On a vu comment les décors ornementaux, non-mimétiques[62], en association avec des images symboliques, comme au premier chef la croix, signe polyvalent par excellence, mais aussi avec des rinceaux de vigne ou des motifs floraux suggérant une vision paradisiaque, pouvaient être investis d'une fonction de protection, de sacralisation de l'édifice ou encore de structuration de l'espace. Leslie Brubaker va plus loin, considérant que les décors non-figuratifs constituent « a powerful manipulator of perceptions » : « rather than narrative or iconic representations, [they] best framed human contact with the holy[63] ». Recélant un pouvoir de scansion rythmique, propre à agir sur la sensibilité des spectateurs,

[58] Jolivet-Lévy/Kiourtzian 1994, pp. 144-157 (repr. dans *Études cappadociennes*, Londres 2002, pp. 131-151)

[59] Thierry 1977, pp. 113-121.

[60] Le motif répété de la croix, les rinceaux, les entrelacs et les motifs géométriques constituent le décor habituel, alors que la sculpture figurative est très rare : nombreux exemples dans Pazaras 1988.

[61] *Ibid.*, p. 162.

[62] Encore que les *ekphraseis* byzantines attribuent souvent une valeur « iconique » au décor aniconique, comparant par exemple la variété chromatique des marbres à des prairies en fleurs, métaphore particulièrement développée par Paul le Silentiaire (Fobelli 2005, pp. 72-74, 150-151) ; voir aussi Brubaker 2004, p. 578.

[63] *op. cit.*, p. 577.

les peintures aniconiques – et j'entends évidemment par là celles qui composent de véritables « programmes » – créaient en tout cas autour des fidèles un environnement reflétant l'harmonie du monde divin, donnant à voir la gloire de Dieu et anticipant la vision paradisiaque qui attend les croyants. Les tapis géométriques, les champs de rinceaux et la variété des motifs et des couleurs créaient une impression de mouvement, d'animation, souvent mentionnée dans les *ekphraseis* pour exprimer la magnificence et la transcendance de l'église[64]. La beauté des compositions harmonieusement ordonnées, la luminosité des couleurs, la régularité, la symétrie, mais aussi la variété des formes offertes au regard des fidèles, incitaient à la contemplation, car ainsi que l'exprime Jean Damascène (dans un passage consacré à la défense des images), « la beauté (littéralement la fleur, τὸ ἄνθος) de la peinture m'attire vers la contemplation, charme ma vue comme une prairie et instille secrètement dans mon âme la gloire de Dieu[65] ». Ainsi, les peintures non-figuratives pouvaient agir sur les sens du spectateur, l'église devenant le lieu d'une expérience esthétique concourant à son élévation spirituelle.

Conclusion

La documentation archéologique cappadocienne n'autorise pas pour l'instant de conclusions définitives : la date des décors aniconiques reste imprécise, nous ignorons quels en étaient les commanditaires, comme l'origine des ateliers. L'étude de la technique picturale, du style, de la paléographie des inscriptions pourraient apporter quelques éléments de réponse. En l'état actuel de la recherche, l'hypothèse d'un lien entre l'aniconisme cappadocien et, d'une part, des courants hérétiques ou sectaires et, d'autre part, l'iconoclasme constantinopolitain, reste à prouver, mais ne peut être définitivement écartée. Quoi qu'il en soit, de l'époque paléochrétienne jusqu'au IX[e]-X[e] siècle, deux traditions décoratives, non-figurative et figurative, coexistent ou se mêlent, la première caractérisant surtout les églises funéraires. Loin d'être neutres, les peintures non-figuratives jouent un rôle dans la structuration de l'espace ecclésial et dans la création d'un lieu sacré protégeant les fidèles et favorisant leur prière et leur communion avec la divinité. Les décors non-figuratifs, dont certains ressortissent simplement à un art populaire qui est de tous les temps, ne semblent avoir été ni détruits ni masqués après le triomphe de l'Orthodoxie ; à partir du X[e] siècle, cependant, les icônes s'imposent et, dans les églises dites « archaïques », elles investissent toute l'église : les ornements n'occupent plus qu'une place mineure dans le décor et la croix même est reléguée au second plan.

[64] Webb 1999, pp. 59-74 (68-69)

[65] Kotter 1974, p. 151 ; Darras-Worms 1994, p. 108, traduit ce passage : « les fleurs peintes m'attirent vers la contemplation, etc. »

"They worshipped the creature rather than the Creator." Animals in 8th century art and polemic

Henry Maguire

During the iconoclastic crisis, both the supporters and the opponents of images of Christ and the saints accused the other side of "worshipping the creature rather than the Creator". This secondary debate concerned the portrayal of living beings other than sacred personages, in particular animals, plants, and nature personifications. It has received relatively little attention from scholars in comparison to the dispute over portrait icons. Nevertheless, it was a debate that had a profound effect on the subsequent decoration of Byzantine churches, and, like the debate over icons proper, its roots reached back into the early Byzantine period.

Christian opposition to the portrayal of animals in churches made itself felt already in the early 5th century, when Saint Nilus of Sinai wrote his well-known letter to the Prefect Olympiodorus, who was about to construct a church.[1] The prefect had proposed decorating his church with pictures of different birds, beasts, reptiles, and plants, together with animal hunts, including the chasing of hares and gazelles with dogs. For an example of the kind of decoration that Olympiodorus had in mind, we may cite the floors of the "Ancient Basilica" of Huarte, in Syria, where, by the mid 5th century, there were mosaics of birds, plants, and wild beasts pursuing and attacking each other.[2] In his letter, however, Nilus rejected this kind of decoration as childish and distracting to the faithful. Instead, he recommended that Olympiodorus fill his church with crosses. "Whatever is unnecessary," said Nilus, "ought to be left out."

Evidence of this kind of Christian sensitivity to the appropriateness of nature-related imagery can be found at a later date in the floor mosaics of Antioch, in the "House of the Sea Goddess" which lies on the slope of a hill above Antioch's port city of Seleucia.[3] Part of the building had already been washed away down the hillside by the time that the excavators worked on it, but they were able to uncover a wide corridor paved with mosaics, which ran in front of an ornamental pool. The mosaics can be dated to the end of the 5th century. In the part of the corridor facing the pool the composition consisted of two large panels. One of these portrays

[1] Epistula IV, 61 ; PG, vol. LXXIX, cols. 577-80.

[2] Canivet/Canivet 1987, pp. 43, 116, 119, 246-54, 315, fig. 77, pls. 151-57.

[3] Levi 1947, pp. 349-50, fig. 142, pls. 82c, 132b-c, 133a.

a marine deity, shown as a woman sitting in the midst of the sea, naked except for two narrow strips of seaweed draped over her torso (fig. 1). With her right hand she holds onto the neck of a sea-dragon, whose coils wind around her legs. Below her is a large fish, while on the right a naked Eros approaches her riding on the back of a dolphin. The other panel frames a large cross, which is outlined by the braiding together of two ornamental bands (fig. 2). In the spaces between the arms of the cross and the corners of the panel there are four medallions, which originally contained the busts of four personifications. These personifications, which are still identified by their inscriptions, were Ktisis, that is, Foundation or Creation, Ananeosis, or Renewal, Euandria, or Manliness, and Dynamis, or Strength. At some point, while the villa was still inhabited, the faces of these four personifications were carefully picked out, and replaced by small slabs of plain marble. Clearly, then, we have here a deliberate act of erasure, but the question is, why did the users of the house meticulously remove the heads of these four personifications? And why did they allow the naked sea deity to remain untouched.[4]

In order to answer these questions, we will have to look at the meanings that these personifications, especially Ktisis and Ananeosis, may have held for the citizens of Antioch. For both pagans and Christians the personifications of Renewal and of Foundation could refer to the renewal and the security of the house and household. In particular Foundation, with her usual attribute of the measuring rod, indicated a soundly built structure, and was a comforting presence in a city such as Antioch that was always prone to earthquakes.[5]

But for Christians, the personification of Ktisis also came to acquire a new significance, namely the Creation of the world by God.[6] Thus the personification of Ktisis found her way onto the floors of some 6th century churches, such as the basilica at Qasr el-Lebia in Libya. Here Ktisis appears at the head of the pavement, no longer holding her measuring rod, but instead a wreath and a branch (fig. 3). Now she not only evokes the foundation of the church but also the Creation itself. This is made plain by the content of the other panels in the floor mosaic, most of which illustrate the varied creatures of land, sea, and air.[7]

Still more important in Christian thinking was the concept of Ananeosis, or renewal, who is also personified on the floor at Qasr el-Lebia. Here Ananeosis appears as a richly dressed lady staring out at us from between parted curtains and holding a basket full of bread (fig. 4).[8] In this pavement, the personification of Ananeosis appears at the center of a complex web of allegories, one of which is suggested by the panel immediately below her, which depicts an eagle holding a deer in its talons (fig. 5). The early church Fathers connected the image of the eagle and its prey both with the eucharist and with baptism.[9] In the Qasr el-Lebia mosaic,

[4] The loss that can be seen at the upper right of the panel with the sea deity is due to the accidents of preservation; enough of the goddess's head is preserved to show that it was never deliberately removed.

[5] Maguire 1987, p. 48.

[6] Maguire 1987, pp. 48-50.

[7] Alföldi-Rosenbaum/Ward-Perkins 1980, pp. 123-33.

[8] Alföldi-Rosenbaum/Ward-Perkins 1980, p. 124, identify the contents of the basket as fruit; however, Sandro Stucchi, *Architettura cirenaica*, Monografie di Archeologia Libica, XI, Rome 1975, pp. 401-402, identifies the contents as bread.

[9] Henry Maguire, "An Early Christian Marble Relief at Kavala", *Deltion tes Christianikes Archaiologikes Etaireias*,

therefore, the personification of Renewal is tied to the concept of Christian renewal through the rites of baptism and of the mass, symbolized by the eagle with the body of its prey.

In brief, by the 6th century the personifications of Creation and Renewal had been adopted by Christians and their images had appeared in churches. This Christianization may have been the reason for their removal from the House of the Sea Goddess at Seleucia. It may be recalled that from the late 5th century until the invasion of the Arabs in the 7th century, Antioch was a stronghold of monophysites, some of whom preached that images of Christ and of the saints should not be allowed. One of them, Philoxenus the Bishop of Mabbug, was reported to have engaged in acts of iconoclasm, destroying images of angels and hiding away images of Christ.[10] The monophysites even objected to animal symbols, such as the dove representing the Holy Ghost, as is evidenced by an excerpt from the Ecclesiastical History of John Diakrinomenos cited in the acts of the second council of Nicaea: "It is an infantile act to represent the most-holy and venerable Ghost in the likeness of a dove seeing that the text of the Gospel teaches not that the Holy Ghost became a dove, but that it was once seen in the form of a dove, and that since this happened only once by reason of dispensation and not essentially, it was in no way fitting for believers to make for it a bodily likeness".[11] This passage suggests that the issue went beyond the mere childishness of the representation. There was concern about the embodiment of the spiritual and the resulting possibility of confusion between the bird as a symbol and as an object of worship in its own right. We may ascribe a similar motivation to Severus, the Monophysite Patriarch of Antioch from 512 to 518, who, according a complaint recorded in the acts of a Council held in 536, melted down the sacred vessels and "appropriated…the gold and silver doves representing the Holy Ghost that hung above the sacred fonts and altars, saying that the Holy Ghost should not be designated in the form of a dove".[12]

Part of the decoration of a monophysite church from this period still survives at Kartmin, in northern Mesopotamia (now south east Turkey). The mosaics date to the year 512, and cover the vault and the side walls of the sanctuary of the church.[13] The vault is decorated with a vine scroll springing from four silver vases placed in the corners. At the center of the ceiling, the vines enclose a medallion containing a splendidly jeweled cross (fig. 6).[14] Each of the side walls of the sanctuary presents basically the same composition, of a domed ciborium resting on four columns, under which is placed an altar carrying three vessels, a bread basket flanked by two chalices.[15] The mosaics are notable for the total absence of human figures; even beasts and birds are excluded. The mosaics at Kartmin, like the pavement at Qasr el-Lebia, evoke the eucharist, but by entirely different means. At Qasr el-Lebia we found the allegory of the

16, 1991-92, pp. 283-95, esp. 290-94.

[10] John Cramer (ed.), *Anecdota graeca e codd. manuscriptis Bibliothecae Regiae Parisiensis*, vol. II, Oxford 1839, p. 109; Mansi 1759, vol. XIII, col. 181; Mango 1986, pp. 43-44.

[11] Mansi 1759; translation in Mango 1986.

[12] Mansi 1759, vol. VIII, col. 1039; vol. XIII, col. 184A; translation by Cyril Mango (Mango 1986, p. 44).

[13] Hawkins/Mundell 1973, pp. 279-96.

[14] Hawkins/Mundell 1973, pp. 283-89, fig. 7.

[15] Hawkins/Mundell 1973, pp. 289-91, figs. 33-34, 40-41.

eagle and the corpse and the personification of Ananeosis ; at Kartmin only the inanimate ciborium, the table and the liturgical vessels could be shown.

It may be proposed, then, that the iconoclast who removed the personifications of Renewal and Creation from the house of the Sea Goddess did so because he – or she – objected to the Christian connotations that these figures had acquired. Like Philoxenus of Mabbug, the iconoclast felt that Christian images should not be accepted. If this interpretation is correct, and the removal of the personifications was an erasure of *Christianized* imagery, then it is possible to understand why the sea deity was spared. For she was not representing any Christian concepts, but merely stood for the pleasures of the pool and the waters beside which she was placed. She was an adornment of the ornamental pool, and not expressive of the religious orientation of the owner of the house.

I turn now to much better known examples of the destruction of images in floor mosaics, namely the wholesale removal of animals, of personifications, and of human beings engaged in secular pursuits from the pavements of churches in Palestine.[16] The pavement of the church of St. Stephen at Umm al-Rasas, which was set in 718 provides a terminus post quem for this wave of iconoclasm, which took place during the 8th century.[17] Since the removal of the offending motifs from the Palestinian mosaics was done with some care, so as not to disturb the surrounding compositions, most scholars now believe that the interventions were carried out by the Christians themselves, rather than by their Moslem rulers.[18] And since the Christians in Palestine were removing representations of animals from their churches, it is often proposed that they were motivated by regional pressures – especially the need to reach an accommodation with the iconophobia of their dominant Moslem neighbors, who banned representations of all living creatures from religious buildings.[19] However, it can be suggested that the removal of the secular motifs from the churches of Palestine also was, as earlier, a response to debates about the acceptability of this kind of imagery within the *Christian* community itself ; Arab pressure was obviously a factor, but it need not have been the only motivation.

A key text in the debate concerning the status of imagery from the natural world was verses 23 to 25 of the first chapter of St. Paul's Epistle to the Romans. This reads : "And they exchanged the glory of God, who is incorruptible, with the likeness of an image of man who is corruptible, or of birds, quadrupeds, or reptiles, and they paid respect to and worshipped the creature rather than the Creator". In their council of 754, the iconoclasts made use of these verses against the proponents of images, but they omitted a key phrase, namely the words "or of birds, quadrupeds, or reptiles".[20] The Orthodox council of 787, in

[16] Concerning the erasures in Palestinian churches, see Schick 1995, pp. 210-19 ; Schick 1998, esp. pp. 87-88 ; Ognibene 1998, pp. 373-89 ; Brubaker/Haldon 2001, pp. 35-36 ; Bowersock 2006, p. 100.

[17] Michele Piccirillo, Eugenio Alliata, *Umm al-Rasas/Mayfa'ah I, Gli scavi del complesso di Santo Stefano*, Jerusalem 1994, pp. 134-240 ; Brubaker/Haldon 2001, pp. 32-34 ; Ognibene 1998, pp. 383-84.

[18] Schick 1995, p. 210 ; Schick 1998, p. 87 ; Ognibene 1998, pp. 384-85 ; Brubaker/Haldon 2001, p. 36.

[19] Grabar 1984, p. 122 ; Schick 1995, pp. 218-19 ; Schick 1998, pp.87-88 ; Ognibene 1998, p. 385 ; Bowersock 2006, pp. 104-11 ; Brubaker/Haldon 2001, pp. 35-36.

[20] Mansi 1759, vol. XIII, col. 285B-C ; translation by Daniel Sahas, *Icon and Logos. Sources in Eighth-Century Iconoclasm*, Toronto 1986, p. 111.

its refutation of the Horos of the iconoclast council, seized on this omission to make a distinction between the Christian worship of sacred icons and the pagan worship of idols. The council of 787 declared :

> "One must expressly say that they [i.e. the iconoclasts] are the ones who, like the gentiles, exchanged the glory of God and worshipped the creature rather than the Creator, because they have exchanged and distorted what the apostle meant according to their own desires. For it is quite clear to everyone that, when the apostle says <they exchanged the glory of God who is incorruptible with the likeness of the image of man who is corruptible,> he is, obviously, ridiculing the pagans; for he continues : <or of birds, quadrupeds, or reptiles.> Even though they [the iconoclasts] cut off a whole phrase deceitfully in order to lure the simpler ones [to believe] that the apostle addresses himself to the issue of iconographic representations of the Church [that is, to icons of Christ and the saints], what follows makes the clarification manifest. For he also makes reference to birds, quadrupeds, and reptiles as well as to the fact that <they worshipped the creature rather than the Creator>. Thus those who are most experienced in historical books know that in olden times the Egyptians used to honor bulls and other mammals, various kinds of birds, insects, wasps, and even less worthy creatures. The Persians also worshipped the sun and fire, while the Greeks, in addition to these, worshipped the entire creation".[21]

Here, then, the iconodules were forced by the iconoclast attack to distinguish *their* kind of image worship, of portraits of Christ and the saints, from the idolatry of the pagans, which involved animals and images of the entire creation, such as the personification of Ktisis. This distinction made the old style of church decoration, with its animals and personifications, even more problematic than it had been before, as these old images suggested the worship of creation rather than the Creator. The erasures on the Palestinian floors were, therefore, as much a response to the debates concerning *Christian* images as to pressure from Islam. In order to justify the icons of Christ and the saints, the lovers of icons had to rid themselves of the imagery of the natural world.

For an illustration of this principle, we may take the church of the Virgin at Madaba, which was probably built near the end of the 6th century. Originally, the nave and the narthex of the Church of the Virgin were covered by a mosaic floor depicting a grid or trellis of florets containing various motifs. In the 8th century the central portion of the original mosaic was replaced by a large square containing an aniconic composition of circles and squares framing an inscription (fig. 7). The original trellis mosaic only survives around the edges.[22] The inscription begins with these words : "Looking on Mary the Virgin Mother of God and on Christ whom she bore, king of all, only son of the only God, purify your mind and your flesh and your works".[23] It seems most likely that these words refer to an image of the Virgin

[21] Mansi 1759, vol. XIII, col. 255C-E ; translation by Daniel Sahas, *op. cit.*, pp. 111-12.

[22] Piccirillo 1989, pp. 41-66 ; *id.*, *The Mosaics of Jordan*, Amman 1993, p. 50 ; Brubaker/Haldon 2001, pp. 34-35, fig. 25 ; Henry Maguire, "Moslems, Christians, and Iconoclasm: Erasures from Church Floor Mosaics during the Early Islamic Period," in Colum Hourihane, ed., *Byzantine Art: Recent Studies*, Princeton 2009, pp. 111-19.

[23] ΠΑΡΘΕΝΙΚΗΝ ΜΑΡΙΗΝ ΘΕΟΜΗΤΟΡΑ ΚΑΙ ΟΝ ΕΤΙΚΤΕΝ.

and Child somewhere in the church. Perhaps this was a mosaic in the apse, such as survives at Kiti and survived until recently at Lythrangomi in Cyprus.[24]

We do not know for certain why the central part of the original nave mosaic was replaced. It was probably not on account of wear and tear, because the floor at the entrance, which would have suffered the most traffic, was not replaced. Nor do we know what occupied the center of the trellis floor that was destroyed when the inscription with its geometric frame was inserted. To judge from other 6th century pavements in Madaba, however, it is likely that the original focus of the floor was some motif related to nature, such as a personification of the Earth or the Ocean, or else an animal. For an example of an animal as the focal point of such a composition, we can look to a small chapel found at Madaba, whose floor exhibits a trellis of florets, similar to the one at the church of the Virgin, surrounding a medallion with a single sheep.[25]

At the church of the Virgin, therefore, we may have had a situation in which there was, at the same time, an image of Christ and the Virgin on prominent display in the church, and the erasure of nature-related motifs from the floor. If this was the case, we can see the suppression of the images from nature as a form of purification by those who wished to preserve the sacred icons. The removal of nature-derived motifs from the Palestinian floors foreshadowed the pavements of post-iconoclastic Byzantine churches, which were usually predominantly made of panels of opus sectile rather than of tesserae.[26] These medieval opus sectile floors were either totally aniconic, or else they incorporated a very much more limited repertoire of figural imagery than had appeared before the 8th century. Good examples of post-iconoclastic opus sectile pavements survive at the monastery of Hosios Loukas (fig. 8).[27] Their abstraction contrasts with the wealth of portrait icons displayed on the walls above.

Once the orthodox Christians had cleansed their own places of worship of the tainted subjects, they could turn around and accuse the iconoclasts of what they themselves had been accused of by their opponents, namely honoring the images of created beings. Thus the Life of Stephen the younger, composed by the deacon Stephen in the early 9th century, accuses the iconoclasts of preserving with honor the "pictures of trees or birds or senseless beasts" that

Χ(ΡΙΣΤΟ)Ν ΠΑΜΒΑΣΙΛΗΑ ΘΕΟΥ ΜΟΝΟΝ ΥΙΕΑ ΜΟΥΝΟΥ
ΔΕΡΚΟΜΕΝΟΣ ΚΑΘΑΡΕΥΕ ΝΟΟΝ ΚΑΙ ΣΑΡΚΑ ΚΑΙ ΕΡΓΑ

Piccirillo 1989, p. 49 : Andreas Rhoby (ed.), *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*, vol. I: *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Vienna 2009, pp. 394-395.

[24] Arthur Megaw, Ernest Hawkins, *The Church of the Panagia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus*, Washington D.C. 1977 ; Demetres Michaelides, *Cypriot Mosaics*, Nicosia 1992, pp. 119-20, fig. 69.

[25] Piccirillo 1989, pp. 129-32. For the personification of the Earth as a central motif, see the floor of the chapel of the Priest John at Kirbat al-Makhayyat, *ibid.*, pp. 190-92, and for the personification of the Sea as the focus, see the nave pavement of the Church of the Apostles at Madaba, *ibid.*, pp. 96-107.

[26] On the medieval Byzantine opus sectile floors, see Peschlow 1983, pp. 435-47 ; Alessandra Guiglia Guidobaldi, "L'opus sectile pavimentale in area bizantina", *Atti del I Colloquio dell' Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Ravenna 1993, pp. 643-63.

[27] Robert Schultz, Sidney Barnsley, *The Monastery of Saint Luke of Stiris in Phocis*, London 1901, p. 33 ; Peschlow 1983, p. 444, pl. 93.2.

were in the churches, while at the same time destroying the "venerable images of Christ or the Mother of God or the saints".[28] Here Stephen proposes that what the iconoclasts perpetrated was the *opposite* of what may have taken place at the Church of the Virgin in Madaba, where the images of Christ and his mother were preserved, while the nature-derived images were suppressed. In another well-known passage, the Life of Stephen the Younger goes on to accuse the iconoclasts of making *new* mosaics of plants and animals, rather than merely preserving the old ones. Speaking of the church of the Virgin at the Blachernai, the author says that Constantine V scraped all of the scenes of Christ's life from the walls, replacing them with mosaics of "trees and all kinds of birds and beasts, and certain swirls of ivy-leaves [enclosing] cranes, crows, and peacocks (...)". Memorably, he described the resulting church as a "store house of fruit and an aviary".[29] The original 5th century appearance of the basilica of the Acheiropoietos at Thessaloniki presents a good example of the type of early Byzantine adornment that the iconoclasts were accused of keeping, or recreating, at the expense of sacred portrait images. At the Acheiropoietos both the walls and arches displayed mosaics of animals and plants. From this decoration there survives a fragment of mosaic from the western end of the south wall of the nave, which displays a fountain surrounded by a plant scroll containing birds and beasts. The undersides of the arches dividing the nave from the aisles, the narthex and the galleries still preserve their mosaics whose motifs include wreaths containing fruits and flowers and a great variety of birds (fig. 9).[30]

Other iconodule writers reiterated the accusation made by the Life of Stephen the Younger, that the iconoclasts retained the old decorations of flora and fauna while removing the portrait icons. At the beginning of the 9th century, the Patriarch Nicephorus used a discussion of the role of animal imagery in churches to charge the iconoclasts with idolatry. He claimed that, for the orthodox, images of wild and domestic beasts, birds, and other living creatures had been depicted on textiles and elsewhere in churches solely for aesthetic reasons, and not for veneration. But the iconoclasts, he maintained, were prepared to accept images of beasts in their churches, even while they rejoiced in destroying the icon of Christ.[31] Thus the accusation of the iconoclasts, that the worshippers of icons were venerating the creature rather than the Creator, was effectively turned back on themselves.

[28] Auzépy 1997/a, pp. 121, 215.

[29] Auzépy 1997/a, pp. 127, 221-22, with note 206 concerning the problem of whether the decorations described by Stephen were indeed of the iconoclastic period; translation by Cyril Mango (Mango 1986, pp. 152-53).

[30] Stylianos Pelekanidis, *Palaiochristianika mnemeia Thessalonikes. Acheiropoietos, Mone Latomou*, Thessaloniki 1949 ; *id.*, *Gli affreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonicco*, Ravenna 1963, pp. 41-47, figs. 10-11.

[31] Antirrheticus III, 45 ; Jacques-Paul Migne (ed.), *op. cit.*, vol. C, cols. 464C-465A. See, on this passage, Grabar 1984, pp. 197-99 ; Gero 1977, p. 116, nt. 17 ; Marie-José Mondzain-Baudinet, *Nicéphore, Discours contre les iconoclasts*, Paris 1989, pp. 249-50, notes 121-22. Elsewhere Nicephorus accused the iconoclasts of distorting the position of Nilus of Sinai, by claiming that the saint supported zoomorphic decoration in churches rather than the opposite ; see Gero 1977, p. 49, note 63. I am indebted to Jeffrey Featherstone for this observation.

Les peintures iconoclastes d'Al Oda en Isaurie
Un exemple de la persistance iconodoule dans le décor iconoclaste

Nicole Thierry

Introduction

L'église rupestre d'Al Oda a été découverte par l'équipe anglaise de Mary et Michael Gough, Michael Ballance et David Wilson en 1953, et étudiée par M. Gough à partir de 1955, avec la collaboration du professeur Martin Harrison. C'est la publication de Michael Gough[1] qui attira notre attention. Mon mari et moi, nous nous rendîmes à Al Oda le 12 juillet 1972[2].

Le site est à cinquante kilomètres au sud-est de la ville de Karaman, à deux kilomètres à l'ouest du célèbre ensemble monastique d'Alahan Monastir[3]. L'église d'Al Oda est d'accès difficile, parmi les cellules érémitiques creusées dans un ravin qui s'ouvre dans la vallée du Göksu (**fig. 1**). Elle avait été taillée à partir de la cellule d'un ascète vénéré, dans laquelle se trouvait son sarcophage, et à travers le rocher, s'était étendue jusqu'à l'à-pic de la falaise(**sch. 1**). Au fond, sur le sol, des fragments de mosaïque ont fait supposer l'existence antérieure d'une grotte sacrée[4]. La cellule devint un lieu de culte mis en valeur par les nouveaux espaces creusés plus bas.

L'étude détaillée des éléments décoratifs et épigraphiques conservés sur les plafonds et voûtes nous a permis de transformer le doute de Michael Gough en certitude[5]. Nous avons pu reconnaître l'existence d'un programme à la fois liturgique et décoratif. Ce monument est tout à fait exemplaire de la pensée iconoclaste centrée sur la croix comme signe du Christ, son art le rattachant à la tradition orientale arabo-iranienne.

---

[1] Gough 1957.

[2] Dossier photographique Hasselblad. Thierry 1976, pp. 95-101, 110-119, pl. III-IV, VII-XI. Se référer à cette documentation très détaillée pour compléments d'information. Dans les TIB 5, *Kilikien und Isaurien*, Wien 1990, on trouve trois photos peu lisibles (fig. 52-54) et un texte désinvolte de H. Hellenkemper qui ignore les peintures (p. 173).

[3] Mary Gough (éd.), *Alahan · an Early Christian · Monastery in Southern Turkey*, Toronto 1985. Ce site est accessible aujourd'hui par un chemin carrossable.

[4] Michael Gough dans Gough 1985, pp. 157 et 158, n. 11 et 12, pl. XI b et XII.

[5] Thierry 1976 ; Thierry 1998, pp. 664-669, pl. I, III.

Des repeints post-iconoclastes d'un cycle christologique qu'on peut attribuer au X[e] siècle ou au début du XI[e] siècle, s'effacent peu à peu, révélant les décors primitifs. On reconnaît des fragments de la Descente aux enfers et les Saintes femmes au tombeau sur la paroi ouest (fig. 10)[6].

Disposition des salles (sch. 2)

Dans la première nef, creusée au sud, le sol s'était effondré en partie, dans la vallée. Mais l'église a conservé son syntronon, la base du trône central et sa conque absidale, ainsi que son plafond peint (**fig. 2, 8 et 9**).

En arrière s'étend une nef irrégulière en partie voûtée ouverte sur un vaste hémicycle dans lequel on a creusé secondairement la porte. Aux plafonds, les champs d'ornements sont assez bien conservés pour les saints (marqués 7 et 8 sur le schéma 2, exemple du champ 8) **fig. 4**). En revanche, dans l'abside, on distingue mal les fragments de peinture enfumée.

L'usage de cette salle paraît lié au culte rendu dans l'espace cultuel d'origine, au nord. En effet, le plafond et la voûte d'accès à la caverne de l'ascète (marqués 4 entre 7, 8 et 9) sont conçus en continuité avec l'espace central et font partie du programme[7].

Les peintures

Elles ont été endommagées au cours des siècles par divers vandalismes et par l'incendie des déjections des brebis souvent abritées là (et qui, récemment, a détruit en partie les mosaïques). Cependant, l'examen attentif de l'ensemble révèle la variété des ornements limités à des champs décoratifs. On apprécie l'unité des peintures, l'harmonie des couleurs et la qualité du répertoire.

Les peintures ont été entièrement réalisées à *tempera* (de liant non identifié), posées sur un enduit de plâtre lisse renforcé d'un peu de paille hachée finement. Les coloris sont remarquables par des fonds noirs, rouges et gris-vert et le large emploi des bruns et d'un rose léger. On est étonné par la qualité de l'ornementation, en regard de la rusticité des cellules monastiques semblables aux grottes.

La dédicace et autres invocations votives

La dédicace principale est sur la paroi ouest, au fond de la nef sud, à l'entrée de la chambre ouest (**fig. 3**). Elle avait été lue par M. Gough et ont été traduites et commentées par le R. P. Jean Darrouzès[8]. Il n'en reste que le début : + *Toute sainte souveraine Theotokos, Mère*

[6] Gough 1957, pp. 158-159, pl. XIII c.

[7] Michael Gough indiquait un accès ancien par des cellules profondes ouvrant dans l'angle ouest de la caverne ; il était écroulé (Gough 1957, p.154, fig. 1) ; voir le décrochement en 7 sur notre fig. 2.

[8] Il nous a signalé que *ἡ τοῦ λόγου δεξαμενή* est attesté dans le répertoire d'Eustratiadès sur l'hymnographie

du Seigneur, qui a reçu le Verbe... (+ ΠΑΝΑΓΗΑ ΔΕCΠΥΝΑ ΘΕΟΤΩΚΕ Η ΜΗΡ ΤV ΚV Η ΤΟ. ΛΩΓΟΝ Δ. . ..ΕΝ.)

Deux autres invocations sont décelables avec difficulté, et manifestement étaient destinées à échapper aux regards (**sch. 3 et 4**). Ainsi n'avaient-elles pas été vues par M. Gough.

Elles sont centrées par la croix, accostée de la prière. La première, dans un cadre octogonal, est écrite en brun sur fond vert amande et s'adresse à la Theotokos dans les mêmes termes que dans la dédicace, [...] *Toute sainte souveraine Theotokos*. Elle est proche de la dédicace peinte au-dessus du mot ΘΕΟΤΩΚΕ (fig. 3). La Vierge ne figure pas auprès de la prière, la croix de couleur rose sert d'intercession, et la composition s'efface dans le décor du réseau octogonal.

La seconde invocation s'adresse au Christ lui-même, sur la même paroi, dans une niche nettement exposée cette fois (en 6). Elle est peinte en noir autour d'une croix gemmée, sur un fond ovoïde gris-rose encadré de rinceaux. Je suis redevable à Ihor Ševčenko qui compléta ma lecture de la prière d'un Constantin, *kentarkos*, et de sa famille : « Seigneur, secours ton serviteur Constantin, *kentarque*. Avec son épouse et ses enfants. Sauve-les, Seigneur[9] ». Le *kentarkos* était vraisemblablement militaire d'un thème[10], ce qui donne une importance particulière à son adresse au Christ et à son patronage de l'église de cette communauté érémitique. On peut lui attribuer la commande de cette décoration de style arabo-iranien : les champs de plusieurs types de caissons, centrés par des fleurettes en croix, ou par des croix à pétales oblongs et ocellés (**fig. 4**) et la tresse hellénisée d'encadrement du plafond sud[11] (**fig. 2**).

Analyse conceptuelle du programme

L'espace central

Al Oda est en partie une église funéraire, née du culte initial rendu à l'ascète inhumé dans la grotte.

On avait peint trois croix au sommet de la voûte de la grande abside centrale. Elles se projetaient sur un réseau de larges entrelacs carrés. Ce sujet est très abîmé et n'est vraiment conservé que dans sa partie droite (**sch. 2**)[12].

de la Vierge, suggérant que le texte peut être un extrait de poésie liturgique connue. Le texte correspond à Jean 1, 14 : « Et le Verbe s'est fait chair ».

[9] Lettre du 5 octobre 1977, où il lisait aussi la prière à la Vierge *φύλαξον*. Il nous annonçait sa présentation à l'Académie des Inscriptions.

[10] Le titre de *kentarkos* a été rarement rencontré. En sigillographie, la plus ancienne mention est celle de *Basile, kentarque de Séleucie* (Gustave Schlumberger, *Revue de numismatique française*, Paris 1916, pp. 32-46; n°303, pp. 34-35). Il s'agit d'un officier de rang inférieur à celui de *protokentarkos*. Nous remercions ici M. Jean-Claude Cheynet des nombreux renseignements communiqués sur ce sujet.

[11] Sur les sources de cette ornementation, voir Thierry 1976, pp. 110-115, pl. VII, VIII, X.

[12] Thierry 1976, p. 97, fig. 13.

On reconnaît ici les trois croix de l'Église cappadocienne d'Haghios Basilios, peintes au sommet de l'abside, associées à d'autres croix dans la conque (**fig. 5**). Ces croix concourent à l'illustration du polymorphisme de la croix comme signe[13]. Les trois croix de l'arc absidal portent les noms de saints patriarches : HCAAK, ABRAAM et HAKOB. Leur présence répond au culte paléochrétien, maintenu dans la tradition palestinienne et proche-orientale. Leurs invocations rappellent que les élus reposent dans le sein des trois patriarches[14].

Les peintures très enfumées de cette conque sont encore définissables au niveau d'une haute frise décorative qui suivait son bord inférieur. Il s'agit d'une suite de, simurghs en médaillons séparés par des buissons de feuilles légères (**sch. 5**). Le simurgh était la lumière d'Ahura-Mazda et le bouton floral devant lui était l'attribut de la divinité. La bête fabuleuse des Sassanides, génie gardien, devint une figure apotropaïque de l'Asie antérieure et centrale. A Al Oda, elle se singularise par le feuillage en forme de calice qui constitue la couronne périphérique. Ce feuillage en « forme de calice » a été utilisé par les mosaïstes de la Panaghia Angeloktistos de Chypre (1ère moitié du VIIe siècle), et ceux de la Mosquée du Dôme du Rocher à Jérusalem (691/692).

L'ensemble central d'Al Oda évoquait peut-être les salles de réception des palais. Le peintre avait-il pensé au monde paradisiaque dans cette conque ?

Il faut citer les similitudes de la frise de *simurghs* d'une église d'Ihlara, en Cappadoce méridionale (**fig. 6**)[15]. La peinture est rustique, et l'ornementation a fait place à une iconographie réduite et symbolique. Cette frise de *simourvs* borde une voûte à croix couvrante sur un champ d'ornements iranisants. On reconnaît les touffes de feuilles entre les médaillons, les *simurghs* tenant une branche feuillue devant leur tête, et les formes en calice du feuillage des couronnes.

L'entrée de la chapelle

Au-delà de la vaste nef centrale, l'espace se resserre et la voûte a conservé ses décors situés en avant du lieu d'inhumation du saint vénéré. La composition est facile à saisir. Au centre se trouve le dessin savant d'un groupe de cinq croix réunies par les jeux d'un entrelacs (**sch. 6**). Le dessin est très élaboré, les croix très ornées et assez nettement différenciées. La croix centrale est plus grande et plus ornée : des bandes guillochées coiffent ses extrémités et se rejoignent entre les bras en formant un as de pique. Les bras gemmés sont plus grands et décorés d'un motif en forme de cœur. Trois des croix sont grecques et présentent un pied, comme celle du centre ; la quatrième est une croix latine, au nord, et n'a pas de pied.

[13] THIERRY 1976, pp. 90-95. La croix remplaçant les trois visages bibliques, sch. 5, fig. 8.

[14] *D.A.C.L.*, I, I, col. 121-124 : *Deus Abraham, Deus Isaac, Deus Jacob*, comme prière apotropaïque, rappelait la référence de Marc au Livre de Moïse pour expliquer la résurrection des morts (Mr. 12, 26-27) : *Je suis le Dieu d'Abraham, le Dieu d'Isaac, le Dieu de Jacob*. Sur leur culte à Jérusalem et leur survivance dans le Lectionnaire géorgien des Ve-VIIIe siècles et dans les martyrologues copte et syriaque, voir Charles Renoux, « Notes sur la fête des Patriarches », *Eleona*, Toulouse, avril 1974, pp. 3-5. Dans l'Église grecque, ils sont fêtés le dimanche avant Noël en même temps que les trois Jeunes Gens dans la fournaise : Hippolyte Delehaye, *Synaxaire de l'Église de Constantinople*, Bruxelles 1902, pp. 314-318. Dans l'iconographie byzantine, ils figureront au Paradis, tenant les élus dans leur sein.

[15] THIERRY 2002, pp.140-142, fiche 23, pl. 54 ; THIERRY 1976, pp. 115-119, pl. XI.

Considérant que certaines compositions d'Al Oda ont une signification, nous pensons que ces cinq croix anonymes et de taille différente placées à l'entrée de la chapelle, représentent le Christ et les quatre évangélistes et que la croix latine dirigée vers la tombe de l'ascète était peut-être celle de Jean, le vrai prophète du mystère du Christ (*Au commencement était le Verbe, Jean I, 1*[16]) dont le renom comme évangéliste primait en Orient syriaque, arabe et arménien[17]. Or, Al Oda était à la frontière du monde syriaque.

Les champs ornementaux latéraux sont les plafonds à caissons 7 et 8 vus dans le grand espace central (**fig. 4**). En revanche dans le champ antérieur, en 9, au nord, dans la grotte, c'est l'ornement le plus original et élégant que l'on observe. Entre les entrelacs centrés par des rosettes aux pétales ocellés, des espaces losangiques rouges ont été ménagés où ondulent des arborescences cloutées de baies blanches (**fig. 7**).

L'église sud

Comme isolée de ce bloc liturgique funéraire, l'église sud apporte une sérénité de tradition paléochrétienne pérenne en terres syriennes. Le plafond est un tapis serré de minces entrelacs abritant des rosettes ou de petite croix aux bras triangulaires (**fig. 8**). Le cadre est une torsade faite d'éléments en « S » affrontés, en forme de lyre, d'origine grecque, mais enrichie de guillochures orientales (**fig. 2**).

Une grande croix latine assez grêle s'étend sur toute la longueur de la nef, difficile à distinguer dans le champ décoratif dense. Tout en haut, au pied (ou à la tête) de la croix, on distingue la colombe du Saint-Esprit (**fig. 8 et 9**). La symbolique de la colombe est très vaste, depuis les temps apostoliques, elle est attachée au Paradis promis à l'élu de Dieu, et image de l'Esprit saint qui apparaît au-dessus de la croix de l'autel ou au-dessus de la croix d'une lampe qui l'éclairera. Enfin, elle figure au-dessus de la Vierge, qui incarne la venue de l'Emmanuel (Isaïe 7, 14) et qui est symbole de l'Église céleste[18]. Pour l'exemple d'Al Oda, la colombe au-dessus du sanctuaire marqué de la croix, on peut citer les représentations des églises idéales de Saint-Georges de Thessalonique, celle de l'ambon du Baptistère des Orthodoxes à Ravenne et celle sur la plaque de bronze du trône-autel de Sainte-Sophie de Constantinople[19]. Enfin, dans le Tur Abdin, la tradition du haut Moyen Age en avait gardé le souvenir, bien que de nombreux exemples aient disparu[20].

[16] Voir M. E. Boismard, O. P. : « L'introduction à l'Évangile et aux Épitres de Jean », dans *La Sainte Bible traduite en français*, sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris 1961, pp. 1393-1396.

[17] Voir à propos du Diatessaron d'Ephrem et de sa version arabe, Ephrem de Nisibe, *Commentaire de l'Évangile concordant ou Diatessaron*, introduction, traduction et notes par Louis Leloir, Paris 1966.

[18] *D.A.C.L.*, III, 2, col.2203-2213. Cf. Christa Ihm, *Die Progamme der christlichen Apsismalerei von vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, pp. 79-83 (fig. 17), 103-105,178-182 (Pl. III, 2), comme sur la Vierge de la Pentecôte du Codex de Rabula (Pl. XXII, 2).

[19] André Grabar, « À propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges de Salonique », *Cahiers Archéologiques* XVII, 1967, p. 59, fig. 4 et 16. Pour Ravenne, photographies personnelles.

[20] Nous avons vu encore celles de El Hadre et d'Arnas, THIERRY 1976, fig. 12 ; Gertrude Bell, « The churches and monasteries of the Tur Abdin », dans Max van Berchem, *Amida · matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmanes du Diyar-bekr*, Heidelberg 1910, fig. 185.

Conclusion

Il faut rappeler que la communauté érémitique d'Al Oda se trouvait à deux kilomètres de distance, aux pieds du splendide ensemble protobyzantin d'Alahan Monastir, célèbre pour ses basiliques, son baptistère, sa longue terrasse à colonnade, tous monuments ornés de sculptures. Notamment, la porte d'entrée de la basilique ouest qui présente encore son décor à programme. Sur la face antérieure, on voit encore sur les montants les portraits des quatre évangélistes et, sur le linteau, le buste du Christ porté en gloire par deux séraphins volants. A l'intérieur, on reconnaît sur les montants les archanges Michel et Gabriel terrassant des images du démon et, sous le linteau, la composition déployée du Tétramorphe (l'Homme de Matthieu, au-dessus de l'Aigle de Jean, entre le Taureau de Luc et le Lion de Marc), tétramorphe encadré par les deux prophètes Isaïe et Ézéchiel[21].

Les peintures d'Al Oda reflètent la persistance mentale de l'iconographie ancienne et utilisent des formes cryptiques qui nous paraissent caractéristiques de certains langages iconomaques. La croix y est dominante et polymorphe. Identifiée aux trois Patriarches, au Christ en Majesté et aux quatre évangélistes. Elle est aussi signe du Christ et c'est aussi à elle que s'adressent les prières à la Vierge.

L'iconoclasme est évident et rejoint l'aniconisme paléochrétien. On pourrait lui appliquer la parole de Paul dans sa Lettre aux Galates (6, 14) : « *Pour moi, que jamais je ne me glorifie sinon dans la croix de notre Seigneur Jésus-Christ, qui a fait du monde un crucifié pour moi et de moi un crucifié pour le monde. Car la circoncision n'est rien, ni l'incirconcision ; il s'agit d'être une créature nouvelle* ».

La prière du *kentarque* Constantin nous parait signer le décor d'Al Oda.

À l'idéologie iconomaque s'associe cependant le poids traditionnel des images et la fréquentation de la civilisation du monde arabe voisin, particulièrement brillante à l'époque abbasside des débuts du IX[e] siècle.

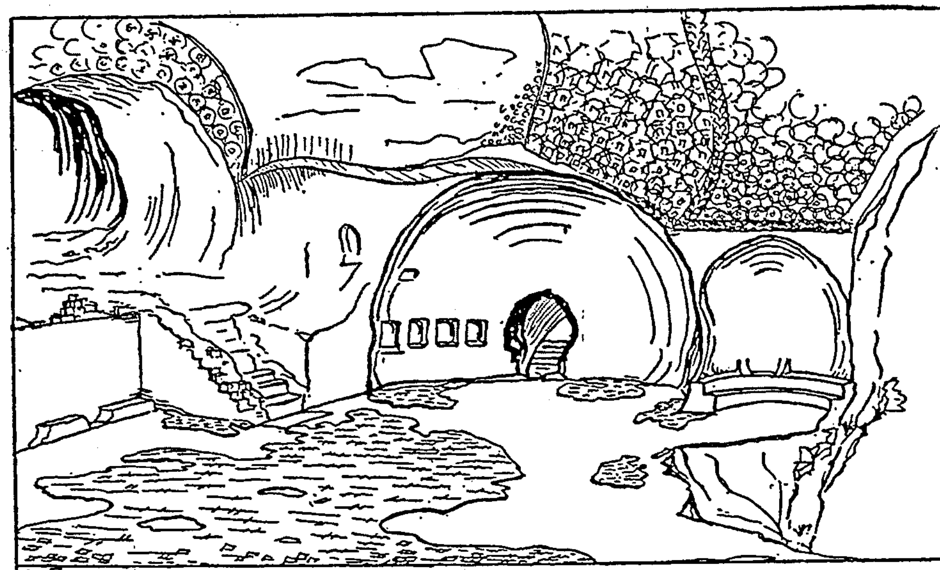
On peut situer ces peintures entre 815 et 842, lors la seconde période iconoclaste si on tient compte des décisions officielles. En fait, c'est plutôt dans le cadre provincial qu'il faut estimer le dogme dominant, ce qui se devine d'après les listes des sessions du II[e] Concile de Nicée, sessions de présence initiale, puis de vote, et de signature[22], puis celles du Synodikon de Constantinople. D'après les listes de 787, on peut définir une extension populaire de l'iconomachie en Isaurie et en Pamphylie voisine. En 843, la plupart des évêques étaient soumis à l'Iconoclasme[23].

[21] Nicole et Michel Thierry, « Le monastère de Koca kalesi en Isaurie, la porte d'une église. Notes de voyage », *Cahiers Archéologiques*, IX, 1957, pp. 89-98, fig. 2-6 ; Nicole Thierry, « L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine », *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques*, Genève 1979, pp. 320-322, fig. 1.

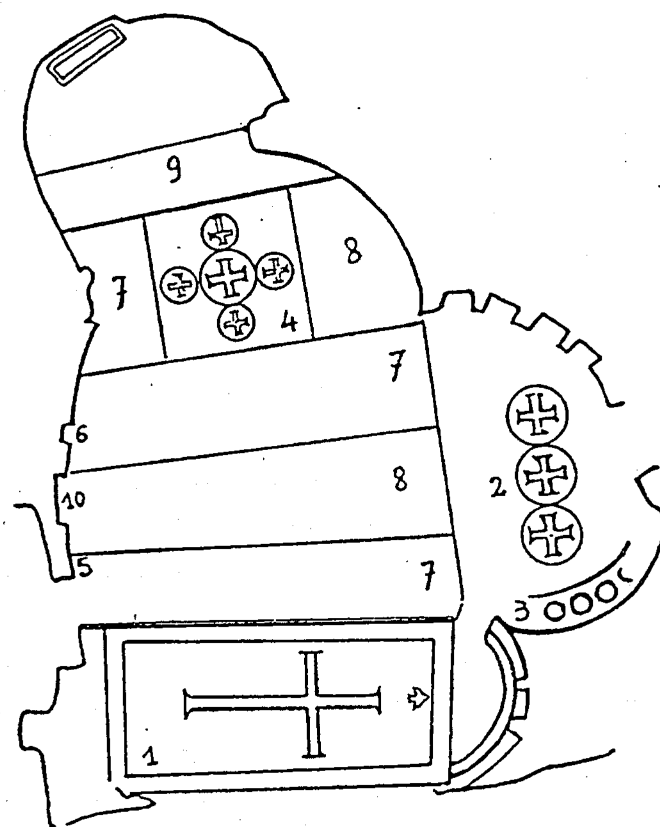
[22] Dans notre article Thierry 1976, nous avions décrit deux autres programmes d'églises à formulation iconoclaste, Hagios Basilios, bien connue, et Davulu kilisesi, à Yarakhisar, où la vision de saint Eustathe est transformée : le cerf cruciphore est poursuivi par un lion (Thierry 2002, pl. 48) ; ainsi qu'un rare « sceau de Salomon » : d'un côté le sceau est nommé CΦΡΑΓΙC COΛOMONOC σφραγὶς Σολομῶντος, de l'autre, la victoire de Salomon sur le démon est remplacée par la Croix (IC XC) EN TOVTO NIKA (pp. 101-104).

[23] Jean Darrouzès, « Listes épiscopales du Concile de Nicée (787) », *Revue des Études byzantines*, 33, 1975, pp. 5-76 ; Jean Gouillard, « Le Synodikon de l'Orthodoxie. Édition et commentaires », *Travaux et Mémoires*, 2, 1967, pp. 1-376 (1-14,120-121, 165-179).

Les peintures d'Al Oda confirment la présence d'un refus des images dans la région de Karaman, mais d'un refus sans hostilité puisque les reliefs figurés de la basilique ouest d'Alahan Monastir n'ont souffert d'aucun vandalisme. Dans l'église, les repeints sur enduit léger, indiquent que le retour des moines à l'Orthodoxie se fit également sans destruction notable (**fig. 10**).



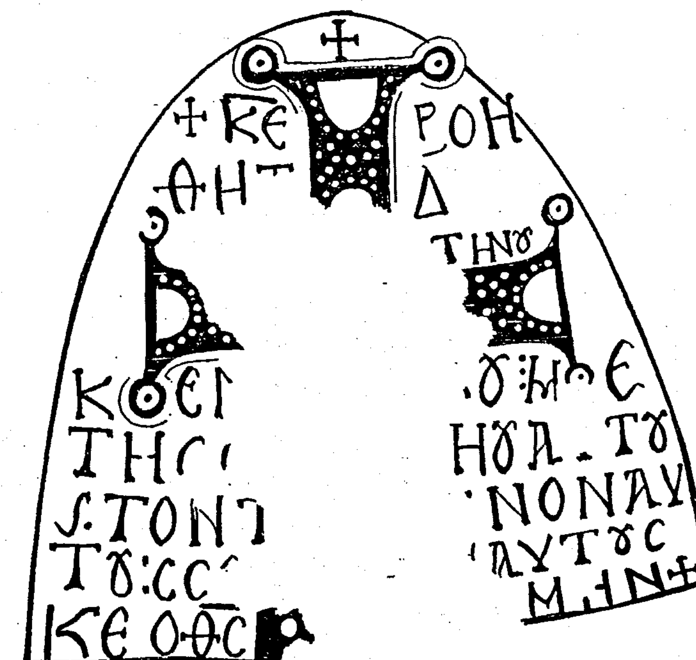
Sch. 1 Al Oda. Vue générale (M. Gough)



Sch. 2 Al Oda. Distribution des peintures (N. Th.)



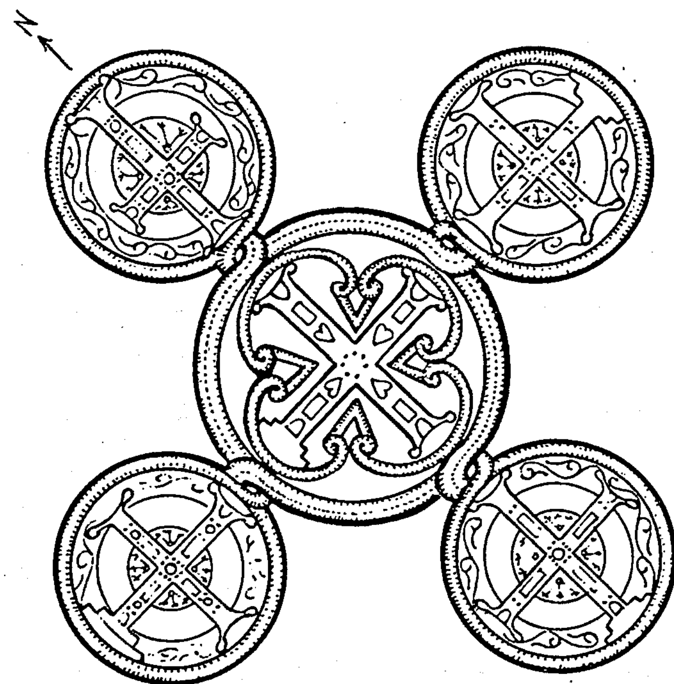
Sch. 3 Prière anonyme, à la Vierge (N. Th.)



Sch. 4 Prière du *kentarque* au Christ (N. Th.)



Sch. 5 Fragment de la frise des *simurghs* (N. Th.)



Sch. 6 Les cinq croix sur l'entrée de la chapelle (N. Th.)

Ornement et texte : le cas de l'ensemble funéraire de Karşıbecak à Göreme, Cappadoce[1]

Maria Xenaki

L'église de Karşıbecak se trouve dans le village actuel de Göreme (autrefois appelé Maçan, puis Avcılar) en Cappadoce (fig. 1)[2]. Excavée à la base d'un grand cône volcanique, elle comprend deux nefs parallèles irrégulières, précédées au nord d'un vestibule voûté ; la nef nord, plus longue, est voûtée en berceau (fig. 2-3), tandis que la nef sud est couverte d'un plafond presque carré (fig. 4). De nombreux aménagements funéraires tels que des *arcosolia* et des tombes creusées dans le sol définissent l'ensemble comme un lieu sépulcral.

Un premier décor sommaire consiste en croix rouges, gravées sur les parois[3]. Contemporain de l'excavation de l'ensemble, il est attribué à la période paléochrétienne[4]. Par la suite, les deux nefs ont reçu un décor peint de caractère ornemental à la datation controversée. Guillaume de

---

[1] Je tiens à remercier M[mes] Catherine Jolivet-Lévy, Marie-France Auzépy, Victoria Kepetzi et MM. Michel Kaplan et Paolo Odorico de m'avoir prodigué de précieuses remarques au cours de la rédaction de cet article issu de ma thèse de doctorat intitulée « Recherches sur les églises de Cappadoce et leur décor peint (VI[e]-IX[e] siècles) », Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne 2011, pp. 448-460.

[2] Le monument de Karşıbecak a été d'abord publié par Guillaume de Jerphanion, « Inscriptions byzantines de la région d'Ürgüp en Cappadoce », *Mélanges de l'Université Saint-Joseph (Beyrouth)*, 6, 1913, pp. 342-348, repris avec corrections dans Jerphanion 1925-1942, t. I, 2, pp. 504-510. L'auteur, intéressé surtout par les inscriptions, ne réserve qu'une place limitée à la description du décor qu'il date de l'époque iconoclaste. Ensuite, une brève présentation de l'ensemble a été faite par Thierry 1984, pp. 318-320, Nicole Thierry, « La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Age », *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Age*, t. 110, 1998, pp. 892-893, et Thierry 2002, fiche n° 17. Le décor de l'abside a été analysé par Catherine Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, pp. 70-71 ; voir aussi Jolivet-Lévy 2001, pp. 35, 55.

[3] Une inscription, aujourd'hui presque disparue, longeait l'archivolte de l'arc absidal de la nef nord : Jerphanion 1925-1942, *op. cit.*, t. I, 2, pp. 504-505, inscription n° 82 : † Νηκήτας κὲ Εὐδοκήα σὺν τῇ γωνῇ βοῶσίν σε Χ(ριστ)ὲ Θ(εὸ)ν [τῶν] δυνάμεον. Ἀξή[ους ἡ]μᾶς πύισον τ[ῆς] βουλ[ῆς] σου. †, « Nicétas et Eudoxie avec leurs enfants t'acclament toi Christ, Dieu des puissances. Rends-nous dignes de ta volonté ». Appartenant à la phase primitive de l'ensemble, cette inscription témoigne de l'utilisation de l'église en tant que lieu d'inhumation destiné à des membres d'une même famille.

[4] Nicole Lemaigre-Demesnil, *Architecture rupestre et décor sculpté en Cappadoce (V[e]-IX[e] siècle)*, Bar International Series 2093, Oxford 2010, pp. 62-63.

Jerphanion a daté ce décor de l'époque iconoclaste en raison de son « aniconisme », datation reprise par Jacqueline Lafontaine-Dosogne[5]. Nicole Thierry, quant à elle, l'a placé aux alentours de 700 à cause de l'inscription « Dieu est avec nous » qui évoque la résistance de l'armée byzantine face aux invasions des troupes arabes[6].

L'intérêt particulier que présente le complexe de Karşıbecak réside dans le décor non-figuratif, symbolique et ornemental, qui embellit ses surfaces, créant un ensemble équilibré et stylistiquement homogène[7]. C'est ce programme, associé exceptionnellement à une série d'inscriptions liturgiques, qui fait l'objet de la présente étude. Je tenterai en particulier d'analyser les principes qui régissent la structure du système décoratif et de montrer comment inscriptions et décor fusionnent pour servir une fonction commune, la fonction funéraire. D'autant plus qu'il s'agit, à ma connaissance, du seul monument cappadocien qui concentre ces trois caractéristiques.

Le système décoratif de Karşıbecak est composé d'une superposition d'unités thématiques centrées autour d'un sujet dominant, à savoir la croix. D'une part, chaque unité, chaque composition existe en elle-même, elle est donc autonome ; d'autre part, elle fait partie d'un ensemble cohérent, structuré notamment selon les principes de la symétrie et de la répétition[8]. Enfin, ce système est conçu selon un mode hiérarchisé, en fonction de la primauté des espaces sacrés qui polarisent et véhiculent l'intérêt des fidèles, par le biais des parties « supérieures » de l'édifice, comme l'abside et la voûte en berceau.

Ainsi, la voûte aplatie de l'abside de la nef nord présente l'image d'une *crux gemmata* projetée sur trois cercles concentriques semés d'étoiles et enfermée dans une gloire ornée d'une séquence de calices trifoliés (fig. 5). L'ensemble semble flotter sur un champ chargé d'un rinceau d'acanthe avec des grappes de raisin suivi, sur la paroi, d'une zone de cercles sécants faisant apparaître des quatre-feuilles. La chaînette de cercles tangents en entrelacs, chargés de croix de Malte, qui longeait jadis la douelle absidale, clôt l'unité décorative du sanctuaire et marque le passage du *bêma* au *naos*.

Dans le *naos*, une croix latine monumentale orientée vers l'est se détache sur la voûte en berceau (fig. 6). Elle est dressée sur un tapis orné d'un rinceau d'acanthe stylisé chargé de grappes de raisin, issu de son pied ; la composition réapparaît sur le plafond de la nef sud (fig. 7). Les deux panneaux sont très fragmentaires, mais on peut les restituer à partir du décor de la voûte en berceau de l'église du stylite Nicétas à Kızılçukur (fig. 8).

[5] Voir Jerphanion 1925-1942, t. I, 2, p. 505, et Lafontaine-Dosogne 1987, p. 330 (1e moitié du IXe s.).

[6] Nicole Thierry, « Le culte de la croix dans l'Empire byzantin du VIIe au Xe siècle dans ses rapports avec la guerre contre l'infidèle. Nouveaux témoignages archéologiques », *Rivista di Studi Bizantini e Slavi*, 1, 1981, p. 217, Thierry 1984, p. 318, et Thierry 2002, fiche no 17.

[7] Les prospections que j'ai effectuées à Karşıbecak m'ont permis de reconstituer le programme décoratif dans son ensemble et d'affirmer son caractère non-figuratif. Les seuls endroits susceptibles d'avoir reçu un décor figuratif sont la partie centrale de la paroi de l'abside (aujourd'hui obturée) de l'église nord et l'abside (également obturée) de la nef sud où subsistent quelques fragments d'un décor ornemental, encore visibles à l'extérieur. Cette éventualité me paraît néanmoins peu vraisemblable.

[8] Pour les principes du décor géométrique voir James Trilling, *The Medallion Style. A Study in the Origins of Byzantine Taste*, New York et Londres 1985, pp. 7-27.

La croix vivifiante dans la voûte de la nef nord et sur le plafond de la nef sud est encadrée d'une chaîne de cercles entrelacés, chargés de croix de Malte, qui revêt ainsi une double fonction : délimiter le jeu dynamique du rinceau décrivant des spirales à l'infini et attirer l'attention, en faisant converger le regard sur le sujet encadré, l'image formant ainsi une unité « close »[9].

Quant aux parois, la décoration obéit à un système de multiplication de zones parallèles superposées qui ordonnent les surfaces verticales (sch. 1). Ainsi, le champ supérieur est orné quasi exclusivement d'une composition de cercles sécants. Les cercles font apparaître un effet de quatre-feuilles dont les fuseaux sont chargés de motifs en cœurs ou bipartites en opposition de couleurs (fig. 9-10) ; la dernière variation évoque notamment les caissons, dans une pseudo-perspective.

La zone médiane est ornée des croix dans des panneaux imitant l'*opus sectile* (sch. 2) et d'une série de croix à pied feuillu sous portique (fig. 11), comme dans l'église du stylite Nicétas (fig. 12)[10]. Au même niveau que les croix peintes, des niches-arcatures rythment la plupart des parois, comprenant une ornementation distincte : quatre-feuilles (fig. 13), écailles adjacentes (fig. 14), feuilles d'acanthe ; la variété de l'ornementation sert à rompre la répétitivité du système décoratif, offrant au spectateur une agréable « pause esthétique ».

La zone inférieure porte une série de médaillons renfermant des croix de Malte dans la nef nord, tandis que dans la nef sud les croix de Malte se combinent à des cornets trifides de couleurs alternées constituant ainsi une sorte de clôture du programme décoratif et la sacralisation ultime des murs de l'édifice. En bref, la conception du programme de Karşıbecak est caractérisée par le jeu perpétuel du signe de la croix et de la thématique ornementale.

Si on donne à la croix absidale une valeur cosmique et eschatologique – une sorte de fenêtre sur le ciel invisible, la demeure de Dieu –, la croix de la nef est la croix vivifiante, la croix qui symbolise le Christ, son sacrifice et sa victoire glorieuse sur la mort grâce à laquelle le salut de l'humanité est rendu possible (*paradis retrouvé*). Ce constat devient particulièrement parlant lorsqu'on tient compte de la fonction funéraire du monument. En même temps, la croix salvatrice de la nef anticipe la croix eschatologique de l'abside qui apparaît sur le firmament étoilé[11] et marque l'ultime phase de l'économie divine en ouvrant les portes à la vie éternelle ; c'est à cette « ouverture » du ciel/paradis que font face les défunts inhumés dans la partie occidentale de l'église nord. Ces défunts, en particulier ceux enterrés dans l'*arcosolium*, étaient protégés par une sorte de « phylactère » qui consiste en une composition de croix de Malte inscrites dans des cercles (fig. 15). L'ensemble pourrait évoquer également les luminaires

[9] Pour l'association de l'entrelacs à la croix et sa fonction apotropaïque voir James Trilling, « Medieval Interlace Ornament : The Making of a Cross-Cultural Idiom », *Arte Medievale*, 9/2, 1995, pp. 59-86, en particulier pp. 73-76.

[10] A Karşıbecak, la série des croix à pied feuillu sous portique est conservée sur la paroi orientale de la nef sud et sur la paroi nord de la nef nord (très fragmentaires). Dans l'église du stylite Nicétas, les croix sous portique sont conservées sur la paroi sud de la nef (une série de croix identiques leur faisait sans doute pendant sur la paroi nord, aujourd'hui détruite). Les croix dans des panneaux imitant l'*opus sectile* sont visibles sur les parois est et sud de l'église nord de Karşıbecak, tandis que dans l'église du stylite Nicétas, un seul panneau apparaît dans l'abside, au-dessus de la niche nord.

[11] Voir à ce propos André Grabar, « L'iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du Haut Moyen Age », *Cahiers Archéologiques*, 30, 1982, pp. 5-24.

métalliques suspendus dans les parties hautes des murs[12]. Une épitaphe inédite en majuscule, très fragmentaire, se voit au fond de l'*arcosolium* à gauche, dans un simple cadre rouge : † Ἐτελιώθι [ὁ] δ[οῦ]λος [τοῦ Θ(εο)ῦ .....] ΙΟCΤ[---], « le serviteur (de Dieu) décéda... ».

Quant aux inscriptions, peintes en lettres majuscules rouges, elles sont placées dans les parties supérieures de l'église nord. La première inscription, la plus longue et dont l'emplacement privilégié témoigne de sa valeur spéciale, longe la corniche qui marque la naissance de la voûte[13]. Il s'agit des premiers versets et répons de l'hymne de l'office des grandes complies inspirée du cantique d'Isaïe (8 : 9-14, 18, et 9 : 2, 6). Le texte qui constitue un hapax dans l'épigraphie médiévale, sauf omission de ma part, correspond à celui de l'*Horologion* ; il débute du côté sud près de l'abside et se termine au nord-est : [† Μεθ' ἡμῶν ὁ θ(εό)ς]· γ[νῶ]τ(ε) ἔθνι κ(αὶ) ἡτ[ᾶ]σθε. Ὥτη μεθ' ἱμõν ὁ θ(εό)ς. [Ἔπα]κούσατε ὀς [ἐ]πù ἐσχάτου τῖς γῆς. Ὅτι μ[εθ'] ἱμõν ὠ θ(εό)ς. Ἡσχηκότες ἡτᾶσθε. Ὅτι με[θ' ἡμ]õν ὠ θ(εό)ς. Ἐὰν γὰρ πάλιν ἰσχύσητε, πάλην ἱτηθίσεσθε. Ὅτη μεθ' ἱμõν ὠ θ(εό)ς. [Κ(αὶ) ἣν ἂν β]ουλὶν βουλεύση[σ]θε, διασκ(ε)δάσι Κ(ύριο)ς. Ὅτι μεθ' ἱμõν (ὁ) θ(εό)ς. † Κ(αὶ) λόγον, ὃν ἐὰν λαλίσιτε, οὐ μὶ ἐνμίνι ἐν [ὑμῖν. Ὅτι μεθ' ἡμῶν ὁ θεός]. Τὸν δ[ὲ φό]βον ἱμõν οὐ μὶ φωβιθõμεν, [οὐδ]ὲ μὶ ταραχθõμεν. Ὅτι μεθ' ἱμõν ὁ θ(εό)ς. Κ(ύριο)ν δὲ τὸν θ(εὸ)ν ἱμõν [α]ὐτ[ὸ]ν ἁγιάσομεν, κ(αὶ) αὐτὸς ἔστε ἡμῖν φόβος. Ὅτι μεθ' ἱμõν ὠ θ(εό)ς. [Κ(αὶ) ἐὰ]ν πεπυθότες ὦμεν ἐπ' [α]ὐτῷ ἔστε ἱμῖ[ν εἰς ἁ]γιασμόν. Ὅτι μεθ' ἱμõν ὁ θ(εό)ς. « Dieu est avec nous, sachez-le, tous les peuples, et soumettez-vous à lui, car Dieu est avec nous ; prêtez l'oreille jusqu'à l'extrémité de la terre, car Dieu est avec nous ; malgré votre force, vous lui serez soumis, car Dieu est avec nous ; et si vous reprenez force, vous lui serez soumis encore, car Dieu est avec nous ; tous les projets que vous ferez, le Seigneur les ruinera, car Dieu est avec nous, et toute parole que vous direz n'aura chez vous nulle suite, car Dieu est avec nous ; la crainte que vous éprouverez ne saura nous troubler, car Dieu est avec nous ; le Seigneur Dieu sera notre sanctuaire, c'est lui que nous craindrons, car Dieu est avec nous ; et, si nous nous fions en lui, il sera notre temple saint, car Dieu est avec nous »[14].

Mais quelle est la signification de cette hymne à l'allure victorieuse, quel message transmet-elle ? Certes, elle peut être mise en relation avec les attaques arabes annuelles du VII[e] au IX[e] siècle[15], mais elle a surtout une fonction liturgique. Nous savons que le *Grand Apodeipnon* (grandes complies), c'est-à-dire la neuvième heure liturgique qui marque la fin de la journée (et une sorte de dédoublement des vêpres)[16], avait lieu après le repas du soir pendant la

[12] Susan A. Boyd, « A 'Metropolitan' Treasure from a Church in the Provinces : An Introduction to the Study of the Sion Treasure », *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium*, éd. Susan A. Boyd et Marlia Mundell Mango, Washington D. C. 1992, n° 25 (fig. S 25. 1-2), n[os] 26 et 27. *Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium. Everyday Life in Byzantium*, éd. Demetra Papanikola-Bakirtzi, Athènes 2002, Catalogue d'exposition, n° 297. En Cappadoce, une formule proche apparaît dans l'abside de la chapelle funéraire sud de Direkli Kilise (Belisırma) et dans l'abside de Davullu Kilisesi (Yaprakhisar) : Jolivet-Lévy 2001, p. 27 ; un autre exemple de représentation de lampes suspendues dans l'abside se trouve dans une église (funéraire) inédite près de Belisırma (même « atelier » que Davullu Kilisesi, X[e]-XI[e] s.) : Catherine Jolivet-Lévy, «De l'aniconisme en Cappadoce: Quelques réflexions à la lumière de découvertes récentes», dans ce même volume.

[13] Elle est aujourd'hui dans le même état lacunaire qu'à l'époque où Guillaume de Jerphanion l'a lue et en a identifié le contenu (Jerphanion 1925-1942, t. I, 2, pp. 505-507, inscriptions n[os] 83-84).

[14] Je suis le texte de l'*Horologion Sinai gr. 863* (IXe s.): Stefano Parenti, «Un fascicolo ritrovato dell'*horologion Sinai gr. 863* (IX secolo)», *Orientalia Christiana Periodica* 75, 2009, pp. 343-358.

[15] Comme l'avait suggéré Nicole Thierry (*supra*, note 6).

[16] Pour les complies voir en général *Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. 1, p. 133 (Robert F. Taft), Robert F.

période préparatoire du carême, tandis que pour le reste de l'année une forme abrégée, le *Petit Apodeipnon* était en usage. Les grandes complies sont faites de trois offices incorporant chacun des psaumes, des hymnes, des prières, des tropaires. L'hymne inspirée d'Isaïe forme, avec le psaume 90 (déjà mentionné par Basile le Grand)[17], le noyau du premier office.

Lorsqu'on lit les grandes complies dans leur ensemble, on est confronté à la conception d'une perpétuelle pénitence qui se réalise dans l'affliction (ἐν θλίψει), les sanglots (ἐν στεναγμῷ) et les larmes (ἐν δάκρυσι) qui accompagnent les prières (δεήσεις) incessantes en vue de la protection contre les ennemis en général, ῥῦσαί με ἐκ χειρὸς ἐχθρῶν μου, « de la main de mes ennemis délivre-moi », ainsi que de la rémission des péchés, καθάρισον ἡμᾶς ἀπὸ πάσης κηλῖδος, « purifie-nous de tout péché », et de la délivrance des tentations de la nuit qui approche. Cette conception de la nuit, assimilée par son obscurité au mal par excellence, s'oppose au Christ qui, lui, est la lumière. Tout au long de l'office, le Christ revêt les signes habituels de la lumière (φῶς), de la vérité (ἀλήθεια), de l'espoir (ἐλπίς), du salut (σωτηρία), du refuge (καταφυγή), de la justice (δικαιοσύνη) versus l'obscurité de la nuit (σκότος), la mort (θάνατος), les ténèbres (ᾅδης), les péchés de toute sorte. Le Christ est la protection ultime, le vainqueur véritable du Mal, qui par sa mort et sa résurrection a brisé les portes de l'enfer et a apporté la lumière aux ténèbres. La suite de l'hymne est tout à fait éloquente : Ὁ λαὸς ὁ πορευόμενος ἐν σκότει, ἴδεν φῶς μέγα. Ὅτι μεθ' ἡμῶν ὁ θεός. Οἱ κατοικοῦντες ἐν χώρᾳ καὶ σκιᾷ θανάτου, φῶς λάμψει ἐφ' ὑμᾶς. Ὅτι μεθ' ἡμῶν ὁ θεός (...), « le peuple qui marchait dans les ténèbres a vu une grande lumière, car Dieu est avec nous ; sur nous qui habitions le sombre pays de la mort une lumière a resplendi, car Dieu est avec nous ». Ainsi, l'hymne des grandes complies devient une sorte de panégyrique anticipé pour le sacrifice et l'*Anastasis* du Christ, la condition même de l'économie salvatrice autour de laquelle est centrée la spiritualité chrétienne. Cela montre en même temps que le texte a été consciemment choisi pour un espace à vocation funéraire tel que celui de Karşıbecak. Dans notre église, l'hymne s'adresse donc au Christ dans l'espoir du salut pour les âmes des défunts qui y sont enterrés. Ce texte acquiert une force exceptionnelle grâce à la répétition de « Dieu est avec nous (= Emmanuel) » à la fin de chaque verset. Ce refrain devient une formule à la fois protectrice et apotropaïque sans parallèle[18]. Il faut se souvenir en effet que

Taft, « The Liturgy of the Hours in the East », *Handbook for Liturgical Studies. Liturgical Time and Space*, éd. Anscar J. Chupungco, vol. 5, 2000, pp. 30-31, et surtout Raes 1951, pp. 133-145. Les grandes complies sont absentes du *Typikon de la Grande Eglise* du X[e] siècle (à leur place, la *pannychis*) : *Le Typicon de la Grande Eglise, Ms. Sainte-Croix n° 40, X[e] siècle. Tome II : Le cycle des fêtes mobiles*, introduction, texte critique, traduction et notes par Juan Mateos, Rome 1963 (*Orientalia Christiana Analecta*, 166), pp. 285, 311. Le cantique d'Isaïe apparaît dans l'*Horologion Sinai gr. 863* daté du IXe siècle (*supra*, note 14). En l'absence d'une étude critique du texte de l'*Horologion*, l'époque d'introduction du cantique dans les grandes complies ne peut pas être précisée.

[17] Pour la neuvième heure : Raes 1951, p. 140.

[18] Dans les *Questions et Réponses* d'Anastase le Sinaïte, le cantique d'Isaïe fait partie d'une série de prières contre les démons : *Anastasii Sinaitae Quaestiones et Responsiones*, éd. Marcel Richard et Joseph A. Munitiz, Turnout 2006 (« Corpus Christianorum, Series Graeca », 59), Appendice 10a, § 8, lignes 68-69. La formule « Dieu est avec nous », traduction grecque d'Emmanuel (Mt 1 :23), apparaît sur une mosaïque de pavement d'une église de Jordanie. Elle est peinte autour d'un nœud de Salomon, motif de signification apotropaïque : Henry Maguire, « Magic and Geometry in Early Christian Floor Mosaics and Textiles », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 44, 1994, pp. 267-268, fig. 9 (repris dans Henry Maguire, *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, Aldershot

l'hymne est chantée, elle est donc un texte vivant suggérant une lecture sonore qui crée dans l'espace une ambiance quasi mystique[19].

Outre l'inscription de la corniche, d'autres textes invocatoires bordent chacune des cinq archivoltes : celle de l'arc des parois orientale et occidentale, celle du passage vers la nef sud, ainsi que celle des niches-arcatures de la paroi sud. Ces invocations perpétuent, traduisent et, d'une certaine manière, complètent la signification du texte de la corniche. En tout cas, elles montrent à quel point le choix des textes a été dicté par les notions de pénitence et de l'espoir du salut dans le paradis des élus.

L'inscription de l'archivolte de l'arc de l'abside, aujourd'hui quasiment disparue, était déjà très fragmentaire à l'époque de Guillaume de Jerphanion : [---]γεον [---] μονα[---] Χ(ριστ)ὲ ἀξήο[υς ἡμᾶς πύισο τῦν εὐγιῶν σου ἀπ---] ; seule la fin est compréhensible : « Christ, rends-nous dignes de ta bienveillance »[20]. Le contenu de l'inscription se rapproche de celui de l'inscription primitive qui longeait l'arc absidal, couverte par la couche ornementale ultérieure[21]. La source de cette inscription, sans doute liturgique, est difficile à préciser. Guillaume de Jerphanion avait donné comme exemple une prière adressée à la Vierge à la fin des vêpres : Τῶν σῶν δωρεῶν ἀξίους ἡμᾶς ποίησον, Θεοτόκε παρθένε (...), « de tes présents rends-nous dignes, Vierge, Mère de Dieu »[22]. On retrouve d'autres formules similaires dans le contexte de la liturgie eucharistique, comme la deuxième prière des fidèles de la Liturgie des présanctifiés : (...) καὶ ἀξίους ἡμᾶς ποίησον τῆς ὑποδοχῆς τοῦ μονογενοῦς σου υἱοῦ (...), « et rends-nous dignes d'accueillir ton fils unique »[23] et la prière de la petite entrée de la Liturgie de Jean Chrysostome : (...) καὶ ἀξίους ἡμᾶς ἀπέργασαι τῆς βασιλείας σου (...), « et rends-nous dignes de ton royaume »[24]. L'inscription de l'archivolte de la paroi occidentale est illisible.

De l'inscription qui surmontait jadis l'entrée de la nef sud, il ne reste aujourd'hui aucune trace ; on la connaît grâce au fac-similé et à la transcription de Guillaume de Jerphanion : [---]μὲ χῖρε(ς) σου διαπετεταμένε πρὸς Κ(ύριο)ν, στεναγμῦς ἀλαλήτυς κ(αὶ) δάκρυσην συνπαθίας

1998, VIII). Voir aussi Pierre-Louis Gatier, *Inscriptions grecques et latines de la Syrie, Inscriptions de la Jordanie*, t. 2, Paris 1986, inscription n° 67, pl. XVII. L'acclamation « Emmanuel, Dieu est avec nous » est utilisée également dans un contexte funéraire : voir par exemple *Supplementum epigraphicum graecum* 45, 861 et 49, 872.

19 Guglielmo Cavallo, *Lire à Byzance*, Paris 2006 (traduction de l'italien par Paolo Odorico et Alain Philippe Segonds), pp. 54-55 ; Amy Papalexandrou, « Text in context : eloquent monuments and the Byzantine beholder », *Word & Image*, 17, 2001, pp. 259-283.

20 Jerphanion 1925-1942, t. I, 2, p. 509, inscription n° 88.

21 Jerphanion 1925-1942, t. I, 2, pp. 504-505, inscription n° 82 (*supra*, note 3).

22 Jerphanion 1925-1942, t. I, 2, p. 505, note 1.

23 *Liturgies Eastern and Western* 1896, p. 348. Dans l'Euchologe Barberini (VIIIe s.), la prière, qui figure parmi les *diakonika* de la liturgie des présanctifiés, fait aussi partie de l'*acolouthie* des vêpres : *L'Eucologio Barberini* 1995, n° 45.2 et n° 286.49. Pour la liturgie des présanctifiés (célébrée les jours du carême hors les samedis, dimanches et le jour de l'Annonciation) voir Miguel Arranz, « La Liturgie des Présanctifiés de l'ancien Euchologe byzantin », *Orientalia Christiana Periodica* 47, 1981, pp. 332-388. Voir en dernier lieu Stephanos Alexopoulos, *The Presanctified Liturgy in the Byzantine Rite. A Comparative Analysis of its Origins, Evolution, and Structural Components*, Leuven 2009 (Liturgia Condenda 21).

24 *Liturgies Eastern and Western* 1896, p. 312. *L'Eucologio Barberini* 1995, no 24.2. Voir aussi Mateos 1971, pp. 79-80.

ὑπὲρ ἡμῶ[ν][25], « tes mains tendues vers le seigneur (dans) des sanglots indicibles et des larmes de compassion pour nous (notre salut) ». Le texte mutilé de Karşıbecak se trouve aussi dans l'église funéraire Hagios Stéphanos à Cemil ; dans ce dernier, la formule, conservée dans son ensemble, accompagne une image de la Vierge orante, peinte sur la paroi orientale de la nef. Je cite l'inscription – invocation de Hagios Stéphanos avec quelques modifications quant au début qui sont le résultat d'une nouvelle lecture que je propose ici : † Mὴ [illegible] σου [illegible] πρὸς Κ(ύριο)ν, ἐν στεναγμοῖς ἀλαλήτοις κὲ δάκρυσ(ι) συνπαθ[illegible] ἐντυγχάνουσα τῷ υἱῷ σου κ(αὶ) Θ(ε)ῷ ἡμῶν· πάντως γὰρ ἡσακούη τῆς μητρό[ς] τὰς [δε]ήσει[ς][26]. « Que ne se soient pas relâchées tes mains tendues vers le Seigneur, dans des sanglots indicibles et des larmes de compassion, intercédant auprès de ton fils, notre Dieu ; car il écoute de toute façon les prières de sa mère ». L'invocation fait appel au pouvoir d'intercession de la Vierge que le suppliant invoque considère comme particulièrement efficace. Il espère donc que ses mains soient continuellement tendues vers le Seigneur, geste d'intercession par excellence, dont la figure de la Vierge orante est l'équivalent visuel et qui démontre la relation indissociable entre texte et image. Les formules « στεναγμοῖς ἀλαλήτοις », « δάκρυσι » et « ἐντυγχάνουσα », très fréquentes dans les Septante et reprises par Paul (épître aux Romains 8 : 26-27, 34)[27], sont maintes fois mentionnées et commentées par les Pères de l'Eglise[28]. Il en va de même pour la formule « χεῖρες διαπεπεταμέναι », inspirée des psaumes, notamment 87 et 142[29], chantés pendant le service de l'*orthros* ; en particulier, le psaume 142 fait partie de l'*acolouthie* de la *paraclèse* ainsi que du troisième office du *Grand Apodeipnon*[30]. Quelle que fût la source d'inspiration de cette invocation, son langage chargé de supplications, d'où émane une croyance profonde dans les pouvoirs de la Vierge, placée à proximité du sanctuaire, devait sans doute créer une forte impression sur les fidèles. Mise à part l'influence des textes vétéro-, néotestamentaires et autres, l'invocation de Karşıbecak et de Hagios Stéphanos met en lumière un autre aspect de la piété orientale (en même temps une mentalité collective), à savoir celui de la souffrance qui constitue un *topos* littéraire ; pour avoir accès à Dieu (et au paradis), il faut prier dans une souffrance souvent intériorisée, mais qui s'extériorise par des signes comme les larmes[31].

25 Jerphanion 1925-1942, t. I, 2, pp. 507-508, inscription n° 85.

26 Jerphanion 1925-1942, t. II, 1, pp. 151-152, inscription n° 154, proposa la lecture suivante : † Νη ε [illegible] Θεου ιστην ε χηρες σου δηαποτεταυγμενη προς Κ(υριο)ν, εν στεναγμυς αλαλυτυς κε δακρυσ(ι) συνπαθη(σ)ις εντιχανουσα το υο σου (και) Θ(ε)ω ημον· παντος γαρ ησακουη της μητρο[ς] τας [δε]ησι[ς].

27 Jerphanion 1925-1942, t. I, 2, p. 508 et *id.*, t. II, 1, pp. 152-153.

28 Voir à titre de référence Jean Chrysostome : *Patrologia Græca*, vol. 55, col. 159, vol. 60, col. 544, 553, vol. 62, col. 646, vol. 63, col. 221. Aussi Eusèbe : *Patrologia Græca*, vol. 23, col. 1061.

29 Plusieurs fois commentés par les Pères de l'Eglise. Voir par exemple Eusèbe (*Patrologia Græca*, vol. 23, col. 1061 et vol. 24, col. 49) ; Basile (dubia) : Pietro Trevisan, *San Basilio, Commento al profeta Isaia*, Turin 1939, ch. 1 : 35 ; Jean Chrysostome (*Patrologia Græca*, vol. 55, col. 453).

30 Ὡρολόγιον, Rome 1876, pp. 119-120, 292, 301. Pour le *Grand Apodeipnon* voir Raes 1951, pp. 133-138.

31 Cette conception, issue du tréfonds vétérotestamentaire, apparaît déjà dans Basile : *Patrologia Græca*, vol. 29, col. 469, et plus tard dans Jean Damascène : *Patrologia Græca*, vol. 95, col. 1429, vol. 96, col. 25, dans Théodore Stoudite : *Stoudite, Μεγάλη Κατήχησις*, catéchèse n° 58, ligne 16 ; *Theodori Studitæ Epistulæ*, introduction, texte critique, traduction et notes par Georgios Fatouros, Berlin 1992 (« Corpus Fontium Historiæ Byzantinæ », 31/2), épître n° 221, lignes 12-13 ainsi que dans Photius : *Φωτίου Ὁμιλίαι*, introduction, texte critique, traduction et notes par Basileios Laourdas, Thessalonique 1959 (« Ἑλληνικά, 12, Παράρτημα »), homélie n° 4, lignes 28-29.

L'inscription suivante, qui longe l'archivolte de la niche médiane, est aujourd'hui dans un état très fragmentaire. Déjà lorsque Guillaume de Jerphanion a publié le fac-similé suivi de la transcription du texte, il ne pouvait que suggérer, d'après les caractères conservés, qu'il s'agissait, comme pour les précédents, d'un texte liturgique : [---]Ṇ ἔ̣ϭ̣τιṿ τ[ο]ῦ Θ(εο)ῦ ἰμῶν [---]NKHM[...]INΛY[...]N τοὺς ἐλπίζοντας ή(ς) σέ. † TONYṆ[---]ΠIC̣[---]CNΠ[---]OC̣[32]. De fait, les quelques phrases qui subsistent ne sont pas sans rappeler la prière du deuxième *antiphone* de l'« *enarxis* » (qui précède la petite entrée) de la liturgie de Basile qui réapparaît dans le contexte de la prière dite de l'*opisthambonos* (incorporées ultérieurement dans la liturgie de Jean Chrysostome) : Κύριος ὁ Θεὸς ἡμῶν σῶσον τὸν λαόν σου καὶ εὐλόγησον τὴν κληρονομίαν σου (...) καὶ μὴ ἐγκαταλίπῃς ἡμᾶς ὁ Θεὸς τοὺς ἐλπίζοντας ἐπὶ σοί (...), « Seigneur notre Dieu, sauve ton peuple et bénis ton héritage (...) et ne nous abandonnes pas, nous qui espérons en toi (...)[33] ». Quelle que soit l'interprétation de ce passage, l'accent est mis encore une fois sur l'espoir du salut, propre à un espace funéraire.

La dernière inscription, conservée dans sa presque totalité, se trouve sur l'archivolte de la niche ouest : [† Τ]οῦ Θ(εο)ῦ ἐλθότος ἕτυμυ συν[ησέλ]θομεν σὺν α(ὐ)τῷ ἰς τὸν γάμον· ὃς γὰρ ὑκτήρμον δõρον ὁ Θ(εὸ)ς, πᾶσην δορῖτε τὸν ἄπθαρτον στέ[φ]ανον. †, « A la venue de Dieu, nous arrivions tous prêts aux noces avec lui ; car le miséricordieux offre à tous en présent, puisqu'il est Dieu, la couronne incorruptible ». Guillaume de Jerphanion avait indiqué ses sources probables d'inspiration, notamment Matthieu 25 : 10 qui correspond à la parabole des vierges sages, ainsi que la prière de Basile récitée au *mésonyktion* (*Horologion*)[34]. Bien que ses suggestions restent dans leur ensemble valables, la source de cette prière est à chercher plutôt ailleurs, à savoir dans le contexte de la semaine sainte ; plus particulièrement, dans le rite du mardi saint pendant lequel se fait la lecture de la parabole des dix vierges. Dans le *tropaire* du début de l'*orthros* on lit : Τὸν νυμφίον ἀδελφοὶ ἀγαπήσωμεν, τὰς λαμπάδας ἑαυτῶν εὐτρεπίσωμεν, ἐν ἀρεταῖς ἐκλάμποντες καὶ πίστει ὀρθῇ, ἵνα ὡς αἱ φρόνιμοι, τοῦ Κυρίου παρθένοι, ἕτοιμοι εἰσέλθωμεν, σὺν αὐτῷ εἰς τοὺς γάμους· ὁ γὰρ νυμφίος δῶρον ὡς Θεός, πᾶσι παρέχει τὸν ἄφθαρτον στέφανον[35], texte dont la deuxième partie se rapproche étonnamment de l'inscription de Karşıbecak. Or, le *tropaire* tiré du *Triodion* actuel reprend avec quelques légères modifications le Prooimion (I) du *kontakion* de Romanos le Mélode, dédié aux dix vierges qui est, lui, presque identique à la formule de Karşıbecak : Τὸν νυμφίον, ἀδελφοί, ἀγαπήσωμεν, τὰς λαμπάδας ἑαυτῶν εὐτρεπίσωμεν, ἐν ἀρεταῖς ἐκλάμποντες καὶ πίστει ὀρθῇ,

Pour les larmes dans la littérature byzantine voir Martin Hinterberger, « Tränen in der byzantinischen Literatur. Ein Beitrag zur Geschichte der Emotionen », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 56, 2006, pp. 27-51, et Paolo Odorico, « Les larmes à Byzance : De la littérature au fait social », « Lachrymæ ». *Mito e metafora del pianto nel Medioevo, Atti delle III Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo*, Sienne, 2-4 novembre 2006, sous la direction de Francesco Mosetti Casaretto, Alessandria 2011, pp. 43-62.

32 Jerphanion 1925-1942, t. I, 2, p. 508, inscription n° 86.

33 *Liturgies Eastern and Western* 1896, pp. 311, 343 (Basile), pp. 366, 397-398 (Chrysostome). *L'Eucologio Barberini gr. 336* 1995, n[os] 3.2, 21.3 (Basile). Voir aussi Mateos 1971, pp. 42-45, 57-61 et Robert F. Taft, *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom, vol. VI : The Communion, Thanksgiving and Concluding Rites*, Rome 2008 (« *Orientalia Christiana Analecta* », 281), pp. 592-617, 636-644.

34 Jerphanion 1925-1942, t. I, 2, p. 508, inscription n° 87. Voir aussi *Stoudite, Μεγάλη Κατήχησις*, *op. cit.*, catéchèse n° 79, ligne 8.

35 *Τριώδιον*, Rome 1879, p. 631.

ἵνα ὡς αἱ φρόνιμοι, τοῦ Κυρίου ἐλθόντος, ἕτοιμοι εἰσέλθωμεν, σὺν αὐτῷ ἐν τῷ γάμῳ· ὁ γὰρ οἰκτίρμων δῶρον ὡς Θεός, πᾶσι παρέχει τὸν ἄφθαρτον στέφανον, « Aimons l'époux, mes frères, apprêtons nos lampes, brillantes de vertus et de vraie foi, afin que, comme les vierges sages, à la venue du Seigneur, nous arrivions toutes prêtes aux noces avec lui : car le Miséricordieux offre à tous en présent, puisqu'il est Dieu, la couronne incorruptible »[36]. Il paraît donc assuré que l'auteur de cette inscription avait connaissance du *kontakion* de Romanos qui est à l'origine du *tropaire* (actuel) de l'*acolouthie* du mardi saint[37]. La conception de la vigilance perpétuelle des fidèles qui conditionne leur salut lors de la venue ultime mais imprévisible du Christ traverse l'ensemble des rites du lundi au mardi saint et, bien entendu, l'hymne des dix vierges de Romanos le Mélode[38].

Face à l'unité et l'équilibre savant entre le décor ornemental qui suggère et les textes qui dévoilent la vision du paradis, le fidèle ne peut que rentrer dans un état de contemplation, de détachement du monde terrestre et s'élever dans la sphère céleste, et ceci dans un lieu sacré où le pouvoir divin protège de toute forme de mal ; ainsi, vivants et morts se « réunissent » dans la quête du salut et le cheminement vers la vie éternelle auprès de Dieu. Dans le cas de Karşıbecak, c'est, à mon avis, autour de la fonction du monument comme demeure des défunts et probablement lieu de commémoration rituelle que se rencontrent décor non-figuratif et textes liturgiques.

Ce constat permet en effet de reconsidérer la datation du décor peint de l'édifice. A mon avis, ce décor non-figuratif, typique d'autres monuments funéraires de la région[39], se situe – par le répertoire des motifs et leur agencement dans l'espace – dans la continuité de la tradition picturale de l'Antiquité tardive. Cette continuité est favorisée probablement par la promotion du décor symbolique sous les iconoclastes, même s'il est difficile de retracer les mécanismes de transmission et d'évaluer l'étendue et les répercussions d'un tel phénomène[40]. Quant aux inscriptions, bien qu'elles ne fassent point allusion à l'iconoclasme, elles n'offrent pas de répères chronologiques précis non plus (le *kontakion* de Romanos le Mélode ne constitue qu'un *terminus post quem*). En revanche, c'est la mise en relation du décor de Karşıbecak avec

36 *Romanos le Mélode, Hymnes*, Introduction, texte critique, traduction et notes par José Grosdidier de Matons, t. 3, Nouveau Testament (« Sources Chrétiennes », 114), Paris 1965, *Hymne des dix vierges*, pp. 303-365.

37 Ainsi « τοῦ Κυρίου ἐλθόντος » devient « τοῦ Θεοῦ ἐλθό(ν)τος », « ἕτοιμοι εἰσέλθωμεν, σὺν αὐτῷ ἐν τῷ γάμῳ » et « ὁ γὰρ οἰκτίρμων δῶρον ὡς Θεός, πᾶσι παρέχει τὸν ἄφθαρτον στέφανον » restent plus ou moins invariables. Mises à part quelques fautes de syntaxe, comme εἰσέλθωμεν qui devient συνεισέλθομεν σὺν αὐτῷ, le verbe « συνεισέλθομεν » se retrouve dans le rite du lundi au mardi saint dans des *tropaires* similaires ; « οἰκτίρμων » apparaît seulement dans le premier Prooimion et le type « δορῖτε » est probablement tiré du deuxième Prooimion (δώρησαι).

38 Dans une église funéraire, située près du village de Bahçeli et datée de la 2[e] moitié du IX[e] siècle, les vierges sages et folles (qui font partie de la composition du Jugement Dernier) sont peintes au-dessus d'une tombe : Catherine Jolivet-Lévy, « Nouvelles données sur le IX[e] siècle en Cappadoce : l'église d'İçeridere », *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*, 44, 2007, pp. 73-85, fig. 8-11. Pour la conception de la mort comme un mariage spirituel voir Alfred C. Rush, « Death as a Spiritual Marriage : Individual and Ecclesiastical Eschatology », *Vigiliae Christianae*, 26, 1972, pp. 81-101.

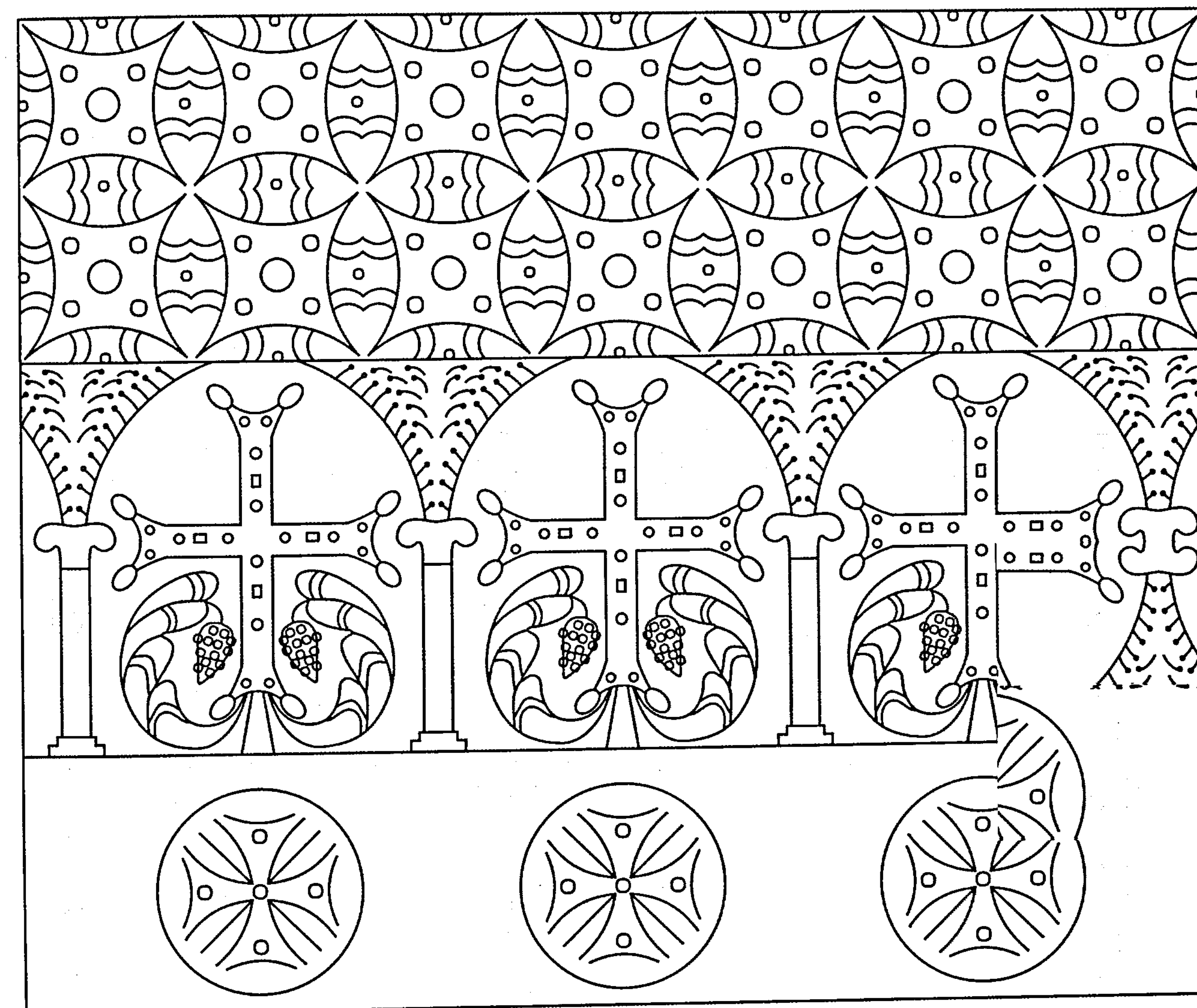
39 Chapelle de l'hôtel Kelebek (même « atelier » que Karşıbecak), chapelle n° 5 de Güllü dere, Efendi ağa kilisesi et Karanlık kemer kilisesi à Uçhisar.

40 Phénomène que j'examine dans ma thèse de doctorat, *op. cit.*, pp. 239-248, 338-358, 549-553 (*supra*, note 1).

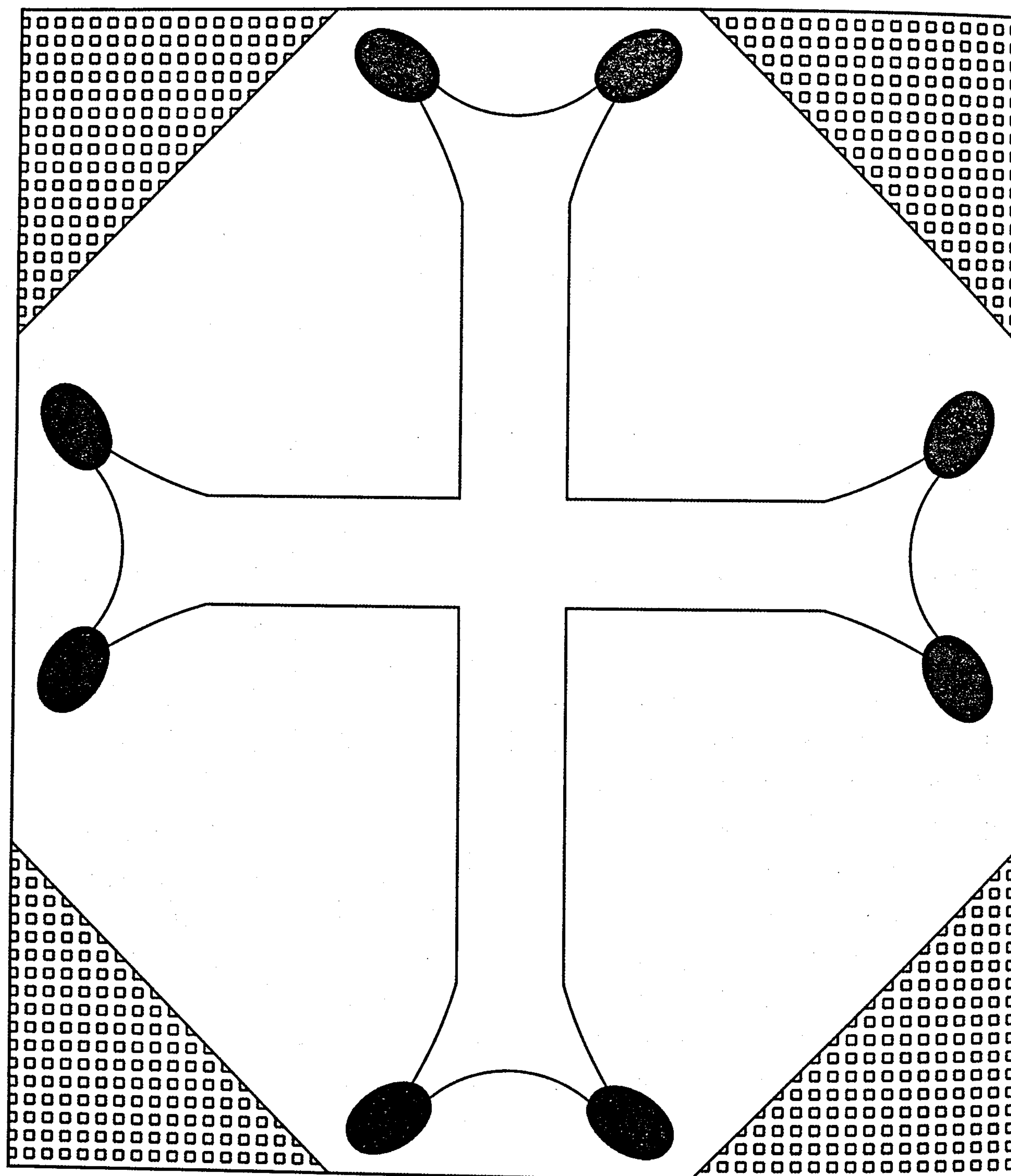
celui de l'église du stylite Nicétas à Kızılçukur, œuvre du même « atelier », qui nous fournit des indices chronologiques fiables. L'église du stylite Nicétas, contrairement à celle de Karşıbecak, a un décor figuratif en plus d'un décor ornemental dont la date ne pourrait être antérieure à la fin du VIII[e]/début du IX[e] siècle, et ce en raison de la mention d'un clisurarque dans une inscription contemporaine des peintures. En effet, à la lumière d'une récente étude, la fonction de clisurarque est désormais datée de la fin du VIII[e]/début du IX[e] siècle[41]. En plus, les éléments iconographiques et paléographiques plaident en faveur pour la datation de ce décor dans la seconde moitié du IX[e] siècle, datation qui s'accorde avec la réalité historique de la région : en 863, la victoire significative de l'armée byzantine contre les forces arabes en Cappadoce même met fin à deux siècles d'invasions continuelles, réinstalle la paix dans l'Anatolie, et favorise, par conséquent, une production artistique intense qui se traduit en Cappadoce par la réalisation d'une trentaine d'ensembles picturaux connus à ce jour[42].

[41] Voir : Sophie Métivier, « L'organisation de la frontière arabo-byzantine en Cappadoce (VIII[e]-IX[e] siècle) », *Puer Apuliae. Mélanges offerts à Jean-Marie Martin*, éd. Errico Cuozzo, Vincent Déroche, Annick Peters-Custot et Vivien Prigent, vol. 2, Paris 2008, pp. 433-453. Selon l'auteur, aucune clisure de Cappadoce n'est attestée dans les sources ; par ailleurs, la Cappadoce ne s'organise en thème qu'au cours des deux premières décennies du IX[e] siècle. Les seules clisures connues sont celles de Séleucie et de Charsianon. Charsianon, situé au nord-est du thème de Cappadoce, est le siège d'un clisurarque au plus tard en 842/843 et jusqu'en 863 au moins. La première mention d'un stratège du thème de Charsianon date de 873. Selon Günter Paulus Schiemenz, la région où l'église du stylite Nicétas est située rentre très probablement dans la circonscription administrative de Charsianon (Günter Paulus Schiemenz, Die Kapelle des Styliten Niketas in den Weinbergen von Ortahisar, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 18, 1969, pp. 249-250, 256). Pour les inscriptions de l'église du stylite Nicétas et leur attribution au IX[e] siècle, voir aussi : Catherine Jolivet-Lévy, « Militaires et donation en Cappadoce (IX[e]-XI[e] s.) », *Donations et donateurs dans le monde byzantin*, Fribourg 13-15 mars 2008, éd. Jean-Michel Spieser et Elisabeth Yota. Actes du colloque international de l'Université de Fribourg, Paris 2012, pp. 141-145.

[42] La question de la datation du décor peint de ces ensembles et du contexte historique dans lequel ils s'inscrivent est traitée sous un angle plus large dans ma thèse de doctorat, *op. cit.*, voir en particulier pp. 544-559.



Sch. 1 Nef nord, paroi nord, restitution du décor



Sch. 2 Nef nord, paroi sud, registre médian

Reassessing the non-iconic decoration in the Byzantine Cyclades

Charalampos Pennas

Conservation works in the tower-monastery of Christ Photodotis, near the village of Danakos in Naxos, were extremely helpful in showing that the original phase of the main church, today the *katholikon* of the monastery (Fig. 1),[1] dates to the period of iconoclasm.[2] More precisely, a non-iconic layer of wall-paintings was revealed in the sanctuary, which may be summarized as follows:[3]

In the apse, appears a seriously damaged gem-studded cross. Below, the arched openings of the two-lobe window are framed by a dentil band, defined in the upper part by a brownish line. Above this border line is an inscription in capital letters, which has not yet been read (Fig. 2).

Moreover, on the semi-vault of the apse, on both sides of the two-lobe window, two square panels have been preserved with a non-iconic decoration. The one on the north is badly preserved and only a cross in a red-painted frame is discerned. The south panel is divided by three intersected white bands into six compartments; three rectangular in vertical position and three, one rectangular at the middle, and two small square at the corners, in horizontal. Similar white bands frame the three sides of this square panel, while its upper side is defined by a brownish line. On the middle and wider vertical compartment a luxurious cross embellished with precious stones and diamonds is represented. Below the horizontal arms of the cross are two confronted spiralling stems, in brown against an ochre ground. On the contrary, the ground above the horizontal arms of the cross is

[1] The *katholikon* church of the monastery is actually dedicated to the Transfiguration. For earlier aspects on the monument see Ohnesorg 1998: 61-69.

[2] During the iconoclastic period the church most probably was a three-aisled basilica with three apses in the East. During the Middle Byzantine period, the church became of four-columned domed type, by carving the rock to gain height. The marble pavement in the sanctuary, the nave, the narthex and the chapel also dates to the second half of the twelfth century as do parts of the marble templon, which are carved in champlevé technique and coloured with ceromastic. During the period of Latin rule, in the fourteenth century, the church was incorporated in a tower. The last phase of the monument, in which the vaulting system and the dome of the church and the narthex were reconstructed, can be dated to the Late Ottoman period (eighteenth century).

[3] Similarly, on the south wall of the church, parts of a large painted cross have been revealed on a strainer arch. Unfortunately, only the end of the horizontal arm on the right and the down part of the vertical one have been survived.

uniform light blue, without any interstitial decoration, thus giving a sense of elevation to the cross (Fig. 3). The two square compartments enclose small crosses, while the narrow rectangular are decorated with dots, triangles inscribed in circles and dense wavy lines, as far as can be seen, since conservation work is still in progress. Similarities could find in the decoration of two other Naxian churches, namely of Agios Artemios and also of the Protothroni.[4]

The non-iconic mural paintings in the Photodotis church come to join the three well-known ensembles of wall-paintings on Naxos, in St. Kyriaki at Apeiranthos, St. John Adisarou and St. Artemios at Sangri.[5] Moreover, remnants of non-iconic decoration have been identified, so far, in more than sixteen churches on the island (Fig. 4-5). In all cases, excepting the Protothroni, they belong to the original painting of the monuments.

Several theories have been proposed to interpret the existence of iconoclastic monuments on Naxos. Some scholars associate these monuments with the Arabic expansion in the Aegean during the ninth and early tenth centuries, as a sequence of the occupation of Crete. The information by Kameniates in the beginning of tenth century that Naxos was subordinate to the Arabs of Crete would seem to corroborate this theory.[6]

Other scholars date the non-iconic monuments of Naxos (and of other Aegean islands) to the reign of Theophilos. This theory is based, without adequate explanations, on the emperor's legendary artistic and cultural contacts with the Arabs.[7] It is also noteworthy that since this theory leaves many questions unanswered, other scholars have attributed the presence of non-iconic decoration in the island's churches to the influence of Early Christian artistic attitudes, due to penury, rather than to iconoclastic ones.[8] However, it should be noted at this point that the high quality and aesthetics of Early Christian art on Naxos cannot have left behind a conservatism in the island's art – painting and sculpture – in the subsequent centuries, despite the difficulties that may have arisen. Whatever the case, the thematic repertoire, the aesthetics and the overall conception in general of the non-iconic painting layers are far removed from the wall paintings of the Drosiani church.[9]

Thus, the reasons why non-iconic painting was adopted on Naxos remain obscure and many questions are suspended above all of ours for the interpretation of the phenomenon.[10] The linking of it with iconoclasm has, of course, been substantiated, but whether the phenomenon first appeared on the island during the first phase of iconoclasm (726-787) and developed in the course of the protracted dispute has yet to be resolved. Does it reflect an administrative

[4] For the church of St Artemios see Vassilaki-Karakatsani 1989: 59-62, 65, fig. 13. For the church of Protothroni see Zias 1989: 48, fig. 28.

[5] Vassilaki-Karakatsani 1989; Vassilaki-Karakatsani 1962-63, 44-74. Acheimastou-Potamianou 1989: 50-7; Acheimastou-Potamianou 1984: 320-79.

[6] Malamut 1988: 111, 136. See also Tsougarakis 1987: 350.

[7] Vassilaki-Karakatsani 1989: 63-4.

[8] Pallas 1986: 171-9.

[9] Drandakis 1988.

[10] For a general problematic on the byzantine painting during the iconoclastic period see Lafontaine-Dosogne 1987: 332-7.

restructuring of the islands in the framework of Leo III's administrative reforms? Did this restructuring bring about realignments in local society, with the partial installation of a foreign military population or the creation of new civil services? Or was due to a local initiative under the general Arab influence in the opening decades of the ninth century?

Archaeological evidence, the body of which is ever-increasing, indicates that life in the Aegean islands during the 'Dark Age' continued unabated, adapted to the difficulties of the period. Building activity was not confined to constructions of defensive character, but most probably it was extended to the erection and decoration of churches. For example, in 1975, a marble donor inscription with the date 787 was found near the ruined chapel of St Thomas in the Pothetos area on the island of Siphnos (Fig. 6).[11] The text of this unique find refers to a donor named Eustorges, his wife Kosmo and their children, the sons Leo and Niketas, and the daughter with the rare name of Lampousa. It has been suggested that Eustorges, the donor of the church, could be a state official entrusted with administrative, military and fiscal duties.[12]

With these thoughts in mind, and after the revealing of the non-iconic wall painting of the original phase of the Photodotis church, we decided to proceed to a synthesis of the evidence. First step in this endeavour was to conduct research on Naxos, under the umbrella project entitled 'Archaeological documents for Byzantine Naxos' in collaboration with Dr A. Vionis, Lecturer in the University of Cyprus and my colleagues at the Ephorate of Byzantine Antiquities, Cyclades, M. Vogli and D. Chatjilazarou. The method undertaken in order to trace human activity in the territories around the ecclesiastical monuments of Naxos was the *intensive surface artefact survey*. Ceramic survey in the area around the church of St. Kyriaki Kallonis, Apeiranthos, has revealed a rather substantial site dated, mainly on the basis of amphora evidence, between the middle seventh and early ninth centuries. The seventh to ninth century ceramic material on the site is largely concentrated to the northeast and south of the church. Structural remains of what seem to be humble domestic structures have been identified on the southern slope, built in an east-west alignment following the terrain contours. Evidently, the area around the church of St. Kyriaki, Apeiranthos, is a site with definite ceramic evidence from the seventh to the ninth century. This archaeological evidence enriches our knowledge concerning the history of Naxos during the eighth century.[13]

Analysis of the events that took place in the Aegean islands in the eighth and ninth century shows that they played an active and indeed a leading role in the fortunes of the Empire. For example, the eruption of the Thera volcano, during the summer of 726, according to the Chronicle of Theophanes, in the tenth year of the reign of Leo III Isauros, was interpreted as a punishment for the idolatrous tendencies of Christians and, according to the same chronicler, followed the toppling of the icon of Christ from the Copper Gate of the palace in Constantinople.[14]

[11] Politis 1983: 548-554; Kiourtzian 2001:15.

[12] Pennas 2005: 10-11.

[13] For more archaeological evidence from Naxos see Penna 2001: 403-4.

[14] Associated with the volcanic eruption is the fill in the seventh-century basilica at Perissa on Thera, from which very important archaeological finds have been recovered, such as a gold solidus of Leo III Isauros (717-741) and copper coins of Leo V of Armenia (813-820), together with related pottery; see Penna 2001: 405-7.

Another significant event in the Aegean occurred in 727, when the *tourmarches* of *Helladikon*, Agalianos, led the fleet of the Helladic thema and the Cycladic islands in a campaign against Constantinople, unsuccessfully. The Greek fire of the imperial fleet caused great damage to the Helladic and Cycladic fleet, which reached the capital, and the *tourmarches* Agalianos drowned himself in full armour.[15]

Furthermore, it is well known that during the reigns of Leo III (717-741) and Constantine V (741-775) an administrative restructuring took place in the insular region of the Empire, aimed at the more effective confrontation of the Arab threat. It was in this period, and specifically around 732, that the thema of *Kibyrrhaiotoi*, which possibly incorporated the thema of *Karabesianoi*, was founded. With the founding of this particular thema, the region of the Aegean Sea appears to have been divided into two maritime zones, each one of which was subject to the jurisdiction of a *drougarios*, with possible administrative dependency on the *strategos* of the *Kibyrrhaiotoi*. According to Ahrweiler, the first officer was responsible for the North Aegean and was quickly promoted to *strategos* of the Aegean Sea, while the second, the *drougarios* of the Gulf, exercised control of the rest of the insular territory.[16] Lead seals of the eighth century define state officials in the region, whose duties were either collecting taxes, or monitoring trade, as the person in charge of *kommerkia*, such as that of Melos, and of the royal *kommerkia* of Melos, Thera, Anaphi, Ios and Amorgos.[17]

The subsuming of Illyricum to the Patriarchate of Constantinople, by Emperor Leo III in 732,[18] belongs in the framework of the active imperial interest in the region. Within this framework of reorganizing the insular territory, as well as of renewing local society with State and Church officials, aimed at quashing all protest to iconoclast and other policies - such as that of Agallianos and his companions – we should perhaps seek the initial idea of adopting non-iconic art in neuralgic points of the Empire, such as the Aegean Sea. Influences from Arab art should not be ruled out, but these influences are extraneous and, in our opinion, there is little likelihood that they imposed non-iconic art in the islands.

The Photodotis church is in a conspicuous nodal site on Naxos. An ideal surveillance point in the east of the island, with direct access to the sea, it is at the same time protected by the mountains, not least Mount Zas, the highest peak on Naxos. The large dimensions of the original iconoclastic church and its later development show that this was not just a private iconoclastic basilica. Its relation to the imperial entourage during the twelfth century[19] and its diachronic importance up to the eighteenth century endow the monument with a distinguished character.

[15] Theophanes, *Chronographia*, ed. de Boor, I, p. 405.

[16] For a survey on the administration of the Aegean islands during the 8th century see Penna 2010: 12-13, with more bibliography.

[17] Penna 2010: 29-30, with more bibliography.

[18] Anastos 1957: 14-31.

[19] According to the research by the architect-restorer Kl. Aslanides, a colleague of mine for the works of restoration, the second phase of the monument could be dated in the twelfth century and might be related to the imperial entourage of Komneni. The conclusive study of Photodotis for its final publication on architecture, painting and sculpture is in progress.

« Comme un relent d'iconoclasme[1] » au début du XII[e] siècle : le témoignage sigillographique

Maria Campagnolo-Pothitou

Jusqu'à l'époque iconoclaste, le motif prédominant en sigillographie est le monogramme compact et cruciforme. Les images saintes font progressivement leur apparition sur les sceaux dès le milieu du VII[e] siècle, principalement sur des bulles impériales et ecclésiastiques, avec la représentation du Christ, de la Vierge et de quelques saints, mais le pourcentage de ces bulles en cette période pré-iconoclaste ne dépasse pas les 30%[2]. Balayées par l'idéologie religieuse des empereurs isauriens, les images sont remplacées par le motif de la croix patriarcale et du monogramme cruciforme, qui revient en force sous une forme invocatoire du type *Κύριε βοήθει τῷ σῷ δούλῳ*, « *Seigneur accorde ton secours à ton serviteur*[3] ».

Avec le triomphe définitif du culte des images proclamé lors du concile de Constantinople de 843, les figures saintes deviennent le symbole par excellence de l'Orthodoxie en tant qu'idéologie religieuse et identité culturelle, ainsi que l'expression et le véhicule de la piété impériale et populaire. Les images du Christ, de la Vierge et des saints vont ainsi progressivement occuper toute surface d'expression artistique (fresques, mosaïques, tableaux, bijoux), politique (monnaies et bulles) et intellectuelle (manuscrits), tant publique (églises, thermes, palais, rues) que privée (maisons).

Les sceaux ne feront pas exception, mais cela adviendra de manière lente et réticente[4]. Si les empereurs et les prélats de l'Église ont tout de suite adopté des sujets religieux pour leurs

[1] L'expression est empruntée au commentaire fait par V. Laurent sur la légende du sceau d'Eumathios Makrembolitès (Μακρεμβολίτου τῶν γραφῶν Εὐμαθίου στίχοι σφραγίς, οὐ τύπος εἰκονισμάτων, « Le sceau des écrits d'Eumathios Makrembolitès comporte des vers, et non pas l'empreinte d'images [saintes] »), dans Laurent 1981, p. 574, n° 1041 : « ...dont la formulation exhale comme un relent d'iconoclasme ». Ce sceau (DO 58.106.3221) est publié par Hunger 1998, p. 4, n° 1b.

[2] C'est ce qu'a démontré l'étude considérable effectuée par J. Cotsonis sur une base de données de 7284 sceaux publiés. Cotsonis 2005, p. 487.

[3] Cotsonis 2005, p. 404, souligne que pendant la querelle iconoclaste, alors que les images des saints ont disparu des sceaux, la représentation de la Vierge s'est multipliée devenant l'emblème par excellence des iconophiles.

[4] Suivant les statistiques de J. Cotsonis, au X[e] siècle, le nombre des sceaux à motif religieux ne dépasse pas les 50%. Cotsonis 2005, p. 391, tableau II.

bulles, le monogramme invocatoire et la croix patriarcale, simple ou fleuronnée, resteront « en vogue » sur les sceaux des fonctionnaires et du clergé jusqu'à la fin du Xe siècle au moins[5]. C'est d'ailleurs à cette première période post-iconoclaste que les spécialistes situent l'apparition du goût pour une iconographie profane aux motifs géométriques, floraux et animaliers[6]. La diffusion des motifs figuratifs sur les sceaux courants se généralise dès la fin du Xe siècle et elle est pour ainsi dire définitive. Outils d'usage quotidien, principalement de l'administration laïque et ecclésiastique de l'Empire, mais aussi de la vie privée d'un certain milieu social, les bulles byzantines étaient également des objets personnels de leurs propriétaires, qui, dès cette date, s'en sont servis non seulement pour communiquer leur identité, fonctions et rang social, mais aussi pour exprimer leur piété et leur dévotion. Au XIe siècle, époque où on assiste à l'« iconification » de la société byzantine, pour reprendre l'expression de Robin Cormack[7], faire représenter une figure sainte sur son sceau était de règle. Ainsi, excepté les bulles aniconiques dont la légende court sur les deux faces, la grande majorité des sceaux porte sur le revers une légende invocatoire souvent versifiée, par laquelle le signataire se remet en toute humilité à la protection de la figure sainte qu'il a fait représenter sur la face droite de sa bulle[8].

La collection des sceaux byzantins du Musée d'art et d'histoire de Genève renferme une bulle aniconique jusqu'ici inédite et sans autres parallèles connus[9], au nom du *sébaste* Georges Manganès (image 1). Sa légende bilatérale est composée de deux dodécasyllabes :

Av. : +|CΦΡΑΓΙC|CΕRΑCΤΟV|ΜΑΓΓΑΝΗ|ΓΕΩΡΓΙ8|

Rv. : ΕΖΕVΛΑ|RΕΙΑCΟV|ΦΕΡΕΙΘΕΙΟΝ|ΤVΠΟΝ

+ Σφραγὶς σεβαστοῦ Μαγγάνη Γεωργίου

ἐξ εὐλαβείας οὐ φέρει θεῖον τύπον[10]

[5] Béatrice Caseau, « L'iconographie des sceaux après la fin de l'iconoclasme (IXe-XIe s.) », *International Symposium in honor of Dr Vasil Haralanov*, Shumen, 2007, pp. 225-232. Dans cet article, l'auteur étudie plus particulièrement la pérennité du motif de la croix et constate que la croix patriarcale « fut assurément le motif le plus populaire entre 850 et l'an 1000 », p. 228.

[6] A titre d'exemple, voir les nos 907-948 du catalogue Georges Zacos, *Byzantine Lead Seals*, compiled by J. W. Nesbitt, Berne 1985.

[7] Robin Cormack, *Painting the Soul · Icons, Death masks and Shrouds*, Londres 1997, p. 159.

[8] Le choix iconographique est souvent dicté par l'homonymie du signataire du sceau avec le saint représenté, mais aussi par le culte populaire ou familial qui lui est voué. Jean-Claude Cheynet, Cécile Morrisson, « Texte et image sur les sceaux byzantins : les raisons d'un choix iconographique », *Studies in Byzantine Sigillography*, 4, 1995, pp. 9-32. Leurs qualités d'intercesseurs auprès du Christ (la Vierge ou saint Nicolas) et de protecteurs contre les maladies (saint Panteléèmon, saint Syméon Stylite et sainte Euphémie), les dangers au quotidien et en temps de guerre (saints militaires) semblent constituer également des critères dans le choix du saint patron que les titulaires font figurer sur leur sceau. Cotsonis 2005, pp. 493 et 495.

[9] CdN 2004-236 ; 34/31mm. Mentionné dans Zacos/Veglery 1972, p. 1510, et Cheynet/Morrisson/Seibt 1991, p. 206.

[10] En sigillographie, ainsi que nous avons pu le vérifier, le terme *τύπος* n'apparaît que peu fréquemment et ce, de manière générale, dans des légendes métriques. A côté de son sens premier qui est celui d'empreinte - comme dans le cas du sceau mentionné *supra*, note 1 - il peut aussi avoir le sens d'effigie/image/représentation (*Κωνσταντίνῳ μοι τῷ Μελισσηνῷ Κόρη ἐπισφραγίζεις τὰς γραφὰς τῷ σῷ τύπῳ*, « Vierge, c'est par ton image

« + Par réserve religieuse, le sceau du sébaste Georges Manganès ne porte pas de représentation sainte »

Le diphtongue ΕΙ dans les mots ΦΕΡΕΙ et ΘΕΙΟΝ est en ligature.

Le style épigraphique de la légende et en particulier la ligature 8 dans le mot ΓΕΩΡΓΙ8 nous permettent de dater cette bulle de la première moitié du XIIe siècle. Ainsi, nous pouvons suggérer de reconnaître en son titulaire l'un des deux homonymes que nous connaissons par les sources littéraires et sigillographiques[11], et plus précisément le personnage cité dans l'*Alexiade* comme le secrétaire (*hypographeus*) personnel d'Alexis Comnène en 1081[12]. Ce serait le même Georges Manganès[13] qui participa avec le titre de *protoproèdre* à la réunion synodale de 1092[14] ainsi qu'au synode des Blachernes de 1094[15], synode qui jugea l'affaire de Léon de Chalcédoine. Par conséquent, Georges Manganès a été honoré de la haute dignité de *sébaste* au plus tôt en 1095. L'intérêt prosopographique de sa bulle est d'autant plus évident que – à moins de supposer l'existence d'un troisième homonyme non attesté par les sources – elle complète nos connaissances sur le *cursus honorum* du personnage de l'*Alexiade* : le titre de *sébaste* suggère en effet que l'ancien *hypographeus* d'Alexis a réussi à entrer dans l'entourage familial de l'empereur, cette dignité étant principalement réservée, sous les Comnènes, aux époux des petites-filles, cousines, tantes et nièces de l'empereur, ainsi qu'aux gendres de celui-ci[16].

que tu authentifies mes écrits, pour moi, Constantin Melissène », Stavrakos 2000, n° 173 ; Wassiliou-Seibt 2011, n° 1239). *Γραφῶν Μανουὴλ Μαραχᾶ καὶ πρακτέων στίχων σφραγὶς ὡς τύπος εἰκονισμάτων*, « Le sceau des écrits et des actes de Manuel Marachas porte des vers en guise de représentation d'images » (Werner Seibt, *Die byzantinischen Bleisiegel in Österrreich* I, *Kaiserhof*, Vienne 1978, n° 109). Moins souvent, l'on rencontre ce terme à la place de celui de sceau, *σφραγὶς* ou *σφράγισμα* (*Τύπος σεβαστοῦ Κάσπακος Νικηφόρου*, « [Ceci est] le sceau du sébaste Nicéphore Kaspax » (Stavrakos 2000, n° 114).

[11] Le deuxième, qui est probablement un descendant du premier, a participé au synode de 1166 en tant que *nobélissime* et *questeur*. *PG* 140, § 253. Trois types de sceaux peuvent lui être attribués. Sur deux d'entre eux (IFEB 161 et DO 58.106.1916), le signataire porte la dignité de *nobélissime*. Cheynet/Morrisson/Seibt 1991, p. 206 ; Jordanov 2006, p. 263. Le troisième est au nom du *protonobélissime* Georges Manganès (CdN 2004-492 et DO.58.106.5127).

[12] « *ὑπογραφεὺς αὐτῷ ἐχρημάτιζεν* », *Alexias* 2001, II, § VIII, 4. Anne Comnène raconte que, lorsque Alexis assiégeait Constantinople, Georges Manganès, qui était chargé des négociations avec Nicéphore Melissène, le rival d'Alexis pour le trône impérial, tarda malignement (*οἷον μαγγανευόμενος*) à rédiger le chrysobulle qui gratifiait Melissène du titre de césar et qui lui octroyait la ville de Thessalonique. Dans le but sans doute de détourner l'attention de Nicéphore et mieux servir la cause du Comnène en lui faisant gagner du temps. Basile Skoulatos, *Les personnages byzantins de l'Alexiade*, Louvain 1980, n° 66, pp. 96-97.

[13] Quatre autres types de sceaux peuvent être attribués à ce même personnage (DO 58.106.2449, DO 58.106.1236, Vienne 428/Shaw 1913, Cheynet/Morrisson/Seibt 1991, n° 495). Celui de la collection Seyrig, *Ὁ δοῦλος τοῦ σεβαστοῦ Γεώργιος ὁ Μαγγάνης*, daté du 1078-1081, témoigne que Georges Manganès jouissait du privilège, en tant que *doulos*, serviteur, d'Alexis, de faire partie à vie du cercle des protégés du futur empereur en échange de ses services. Jean-Claude Cheynet, *Pouvoir et contestations à Byzance (963-1210)*, Paris 1990, pp. 287-301.

[14] Georges A. Rhallis, Michel Potlès, *Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων*, Athènes 1872-1894, 6 vol., V, p. 58.5.

[15] *PG* 127, § 973B. Voir aussi Paul Gautier, « Le synode des Blachernes (1094). Étude prosopographique », *REB*, 29, 1971, pp. 213-284, notamment p. 256.

[16] Stiernon 1965, pp. 227 et 229. *Chôniatès*, p. 9 cite le cas de l'*hypogrammateus* d'Alexis Ier, Grégoire Kamatèros, qui, ...*τὸ δὲ γένος οὐκ ἀριπρεπής, οὐδ' ἐπίπαν εὐπάρυφος... ἠράσθη κατὰ κῆδος βασιλεῖ συναφθῆναι. Οὐκοῦν καὶ προσπλακεὶς μιᾷ τῶν αὐτοῦ συγγενῶν λογοθέτης τῶν σεκρέτων προβάλλεται.* I. Jordanov doute que le

Cependant, le véritable intérêt de la bulle de Manganès réside dans sa légende métrique dont le contenu délibérément « iconoclaste » est pour le moins inattendu en ce début de XIIe siècle. Qui plus est, cette bulle n'est pas un cas isolé. En effet, six autres bulles sont connues à ce jour, dont la légende quasi-identique exprime la même attitude puriste quant au choix aniconique opéré par leurs titulaires. Plus précisément, il s'agit de :

- trois exemplaires issus d'un même *boullotèrion* au nom de Nicéphore[17] (image 2) dont l'épigraphie et la ligature w permettent de les dater également de la première moitié du XIIe siècle :

+Ἐξ εὐλαβίας ἡ γραφὴ Νικηφόρου στίχους ἔχι σήμαντρον οὐ σεπτοὺς τύπους

« + Par réserve religieuse, le document écrit de Nicéphore est signalé par des vers et non pas par des représentations saintes » ;

- une bulle au nom d'Anne Comnène (image 3) [18]:

+|ΔΙЄVΛΑ|RЄΙΑΝΟVΦЄ|ΡЄΙCΘΙΟVC|TVΠΟVC

ΑΝΝΗC|ΚΟΜΝΗΝΗC|ΗCΦΡΑΓΙC|ΑΛΛΑΤΙ|ΧΟVC

+ Δι' εὐλάβειαν οὐ φέρεις θ<ε>ίους[19] τύπους

Ἄννης Κομνηνῆς ἡ σφραγίς, ἀλλὰ[20] στίχους

titulaire du sceau que nous étudions soit l'ancien *hypographeus* Georges Manganès : « There is practically no time remaining for him… and generally the *sebastoi* under Alexios…are known and they were basically members of the imperial family ». Jordanov 2006, p. 263, n° 405.

[17] Zacos/Veglery 1972, n° 2717 a et b ; Konstantopoulos 1917, p. 392, n° 1233 ; Wassiliou-Seibt 2011, n° 747. La photo que nous reproduisons ici est le n° 2717 b tirée de l'ouvrage de Zacos/Veglery 1972. Nous remercions chaleureusement le professeur Werner Seibt d'avoir bien voulu la mettre à notre disposition.

[18] Ermitage M-6528. La bulle a été publiée plusieurs fois sans photo (V. S. Sandrovskaja, « Sfragistika », *Iskusstvo Vizantii v sobranijah SSSR – Katalog vystavki*, I-III, Moscou 1977, n° 864 ; Mordtmann 1880, p. 46 ; Schlumberger 1884, p. 641.9 ; Laurent 1932, n° 106 ; Wassiliou-Seibt 2011, n°s 119 et 644). A notre connaissance, la première publication de la photo de la pièce est dans Elena Stepanova, Sfragistika N.P. Likhacev, *« In Written Words alone… », On the 150th Anniversary of the Birth of Academician Nicolay Petrovich Likhachev*, Exhibition Catalogue, St. Petersburg, 2012, p. 316, n° 218. Nous remercions le Musée de l'Ermitage et Elena Stepanova, conservatrice du secteur sigillographique du Département d'Orient au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, de nous avoir fourni la photo de cette pièce et l'autorisation de la publier.

[19] A ce jour, la majorité des éditeurs de la bulle (voir note précédente) ont transcrit cette phrase comme οὐ *φέρει θείους* τύπους. A la lumière de la photo, force est de constater que le verbe φέρει, dont la terminaison *ει* est en ligature, est suivi d'une lettre C bien gravée : cela nous amène à lire Δι' εὐλάβειαν οὐ **φέρεις θ<ε>ίους** τύπους. Elena Stepanova propose la lecture οὐ **φέρε(ι) σεμ(ν)οὺς τύπους**. Ce déchiffrage, qui suppose le manque d'une lettre sans raison apparente, serait plus probable en terme de signification – et à la même condition de l'absence d'une lettre – s'il était lu σεπ(τ)οὺς τύπους, expression que nous retrouvons sur la bulle de Nicéphore.

[20] Telle est la lecture de l'inscription qui prévaut depuis que V. Laurent (Laurent 1932, n° 106) a corrigé la transcription ἅμα στίχους, proposée par Mordtmann (Mordtmann 1880, p. 46) et suivie par G. Schlumberger (Schlumberger 1884, p. 641.9) et celle ἅμα στίχοις proposée par W. Froehner (W. FROEHNER, « Bulles métriques », Deuxième série, *Annuaire de la Société française de numismatique et d'archéologie*, p. 318.9). Les deux expressions devaient être comprises dans le sens de « avec (au moyen de) des vers ». Dans sa dernière publication, Alexandra-Kyriaki Wassiliou-Seibt (Wassiliou-Seibt 2011, n°s 119 et 644) propose la lecture

« +C'est par réserve religieuse que tu ne portes pas d'images saintes, [toi,] le sceau d'Anne Comnène, mais des vers » ;

- une bulle au nom du *sébaste* Georges Doucas, trouvée en Bulgarie[21] (image 4):

+[Σ]φραγὶς σεβαστοῦ τοῦ Δούκα Γεωργίου

δι' εὐλάβειαν οὐ φέρει θείους τύπους

« +Par réserve religieuse, le sceau du sébaste Georges Doucas ne porte pas d'images saintes ».

La dernière bulle porte la légende suivante[22] :

de cette légende en partant indifféremment du droit ou du revers de la bulle et adopte le déchiffrage avancé par le professeur Werner Seibt ἀνὰ στίχους, littéralement « par vers », mais qu'elle traduit par « en vers » (mit Versen). La cassure du plomb à l'endroit du mot « litigieux » est en partie responsable de la divergence dans le déchiffrage et par conséquent dans la compréhension de l'inscription. Pour notre part, et à la lumière de la photo, nous adhérons à la lecture ἀλλὰ στίχους pour les raisons expliquées par V. Laurent : il n'y a pas de doute que l'inscription commence par la phrase Δι'εὐλάβειαν, ainsi que la croix qui la précède l'indique. La lecture ἀλλὰ στίχους à la fin de l'inscription confère ainsi à la légende un équilibre morphologique (οὐ … ἀλλὰ) et « un sens fort naturel, presque banal »: οὐ φέρεις θ<ε>ίους τύπους ἀλλὰ στίχους. Nous retrouvons d'ailleurs cette même affirmation, exprimée de manière plus directe, sur la bulle de Nicéphore, dont la parenté avec celle d'Anne est indéniable : στίχους ἔχ<ε>ι σήμαντρον οὐ σεπτοὺς τύπους. De plus, maintes attestations dans les sources littéraires tant classiques que byzantines démontrent que l'expression correcte pour rendre le sens de « en vers » ou « au moyen de vers » comportant le mot **στίχος** est celle **διὰ στίχων** ou **διὰ στίχου**. A titre d'exemple : « Θεοφράστου φιλοσόφου περὶ τῆς θείας τέχνης **διὰ στίχων** ἰάμβων » (« Heliodori Carmina quattuor », éd. Günter Goldschmidt, *Religionsgeschichtliche Versuche und Verarbeiten*, 1923, p. 34) « Σύνοψις (ου παράφρασις) **διὰ στίχων**» (Michaelis Pselli, Poemata, éd. L.G. Westerink, Stuttgart et Lipsiae, 1992, poèmes 2 ,6, 7, 8, 24, 58 et 59); « … ἑρμηνεύει ποιητὴς **διὰ στίχου** ἀκεραίου… » (Eustathius Arch. Thessalonicensis, Commentarii ad Homeri Odysseam, vol. 1, p.180.5 . Quant à l'expression «**ἀνὰ στίχους**», on n'en trouve qu'une seule occurrence et ce, dans le sens de « par lignes » (« κανόνια ὑποτάξομεν **ἀνὰ στίχους** <με> διὰ τὸ σύμμετρον ») dans un texte du IIe siècle de Claude Ptolémée (« Syntaxis Mathematica », *Claudii Ptolemaei opera quae exstant omnia*, éd. J.L. Heiberg, Lipsiae, 1897, vol. I, p. 47, l. 2-3). Nous ajouterons que la photo permet d'affirmer que la verticalité des lettres N dans les mots Ἀνν̲ης et εὐλάβειαν̲, situées également sur la fente qui parcourt le plomb, comparée avec la forme des lettres, ou de la lettre, du mot en question, plaide en faveur de la lecture ΑΛΛΑ et non pas ΑΝΑ. Enfin, par la phrase οὐ φέρεις … ἀλλὰ la signataire semble vouloir appuyer son choix aniconique en faisant allusion aux sceaux qu'elle avait autrefois fait orner de motifs religieux (voir note 27). Nos remerciements vont aux professeurs Bertrand Bouvier et André-Louis Rey pour avoir suivi notre analyse.

[21] Jordanov 2006, n° 198 (= Ivan Jordanov, « Medieval Plovdiv according to the Sphragistic Data », *SBS*, 4, 1995, pp. 111-138, notamment p. 119, n° 8 = Ivan Jordanov, « Seals of Byzantine Sebastoi from the Territory of Bulgaria », *Numizmatika i sfragistika*, 5/2, Sofia 1998, n° 10). La bulle est datée par son éditeur de la fin du XIIe – début du XIIIe siècle. Nous devons la photo de cette bulle à la collégialité du professeur Ivan Jordanov que nous remercions chaleureusement.

[22] Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, n° 1822365 (n° 759/1878). Nous devons la photo de cette bulle à l'aimable collaboration du prof. W. Seibt et à l'obligeance du Dr. Karsten Dahmen, en charge de la collection byzantine du Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Qu'ils soient tous deux ici remerciés. Il s'agit de la première prise de vue de ce sceau réalisée depuis son unique publication par Gustave Schlumberger (avec dessin), qui avait lu « tou doul(ou) Gewrgiou », « du serviteur (de Dieu) Georges ». Schlumberger 1884, pp. 726.7 (= Laurent 1932, n° 478). La photo de cette bulle, à présent cassée, nous permet de corriger cette lecture, comme nous le proposons dans le texte.

ϹΦ.Α|ΓΙϹ.Α|ΓΡΑ.ѠΝ|ΤΟVΔ.VΚΑ|.ЄѠΡ.Ι..

ΔΙ.VΛΑ|RЄ..ΝΟV|ΦЄ.ЄΙΘЄΙ|ΟVϹΤV|ΠΟVϹ

[+] Σφ[ρ]άγισ[μ]α γρα[φ]ῶν τοῦ Δ[ο]ύκα [Γ]εωρ[γ]ί[ου]

δι' [ε]ὐλάβ[ει]αν οὐ φέ[ρ]ει θείους τύπους

« *+ Par réserve religieuse, le sceau des écrits de Georges Doucas, ne porte pas d'images saintes* ».

Il est intéressant de remarquer que la légende de la bulle d'Anne se distingue des six autres par le caractère dramatique que lui confère le style direct qu'a choisi la signataire pour s'adresser au sceau, tel à une personne : οὐ φέρεις θ<ε>ίους τύπους, Ἄννης Κομνηνῆς ἡ σφραγὶς ἀλλὰ στίχους. Une trouvaille littéraire à la fois subtile et audacieuse dans ce contexte particulier, puisque, habituellement, c'est au saint représenté sur le droit de la bulle que s'adresse le titulaire pour demander sa protection (Ἀλυάτην Λέοντα, Παρθένε, σκέποις : Ô Vierge, veuille protéger Léon Alyatès) ou même pour lui confier sa crédibilité (Εσο σφραγίς, Πάναγνε, Θεοφυλάκτῳ : La Toute Pure, sois le sceau de Théophylacte).

Ce détail mis à part, l'homogénéité idéologique de ce petit corpus est flagrante. L'affinité dans la formulation de leurs légendes nous invite à considérer les sept bulles comme contemporaines et apparentées, datables par leur épigraphie de la première moitié du XIIe siècle. De toute évidence, les titulaires forment un groupe qui, pour des motifs que nous allons essayer de déterminer, semble toucher, par une formulation recherchée, toutefois claire et provocatrice, à la question de la vénération des images saintes. Remarquons néanmoins un manque d'uniformité dans le signalement de l'identité des titulaires : Nicéphore ne mentionne pas son patronyme, Georges Manganès et Georges Doucas signalent leur dignité et personne d'entre eux n'affiche ses fonctions. Si l'absence de ces dernières est bien un trait caractéristique de l'époque des Comnènes[23], elle peut également suggérer des bulles destinées à la correspondance privée.

Procédons à un petit examen prosopographique.

Le *sébaste* Georges Doucas n'est pas autrement attesté dans les sources, mais tant son nom de famille que sa haute dignité suggèrent ses liens de parenté avec la famille de l'épouse d'Alexis Ier, l'impératrice Irène Doucaina. Serait-il l'un des fils du *sébaste* et *prôtostratôr* Michel, frère aîné d'Irène, dont on sait qu'il avait plusieurs enfants[24] ?

Il est fort probable que le deuxième Georges Doucas, qui ne mentionne pas son titre nobiliaire, soit la même personne que le sébaste. La ressemblance, mot pour mot, de la

[23] Alexis Ier Comnène a inauguré une nouvelle échelle hiérarchique de titres nobiliaires en attribuant la haute dignité de *sébaste* presque exclusivement aux membres de la famille impériale et en en inventant de nouvelles pour ses parents proches et alliés. Ainsi le statut social d'un fonctionnaire était-il devenu bien plus important que les fonctions qu'il assumait, puisqu'il signifiait son degré de parenté et de proximité avec l'empereur. *Alexias* 2001, III, § IV, 1-3 ; Stiernon 1965, pp. 227-231.

[24] Dèmètrios I. Polemis, *The Doukai · A contribution to Byzantine Prosopography*, Londres 1968, pp. 65-66.

deuxième partie de la légende des deux sceaux corrobore ce rapprochement. Mais on ne peut pas exclure qu'il s'agisse d'un homonyme.

Pour le p. Vitalien Laurent, il ne fait pas de doute que les sceaux au nom de Nicéphore et d'Anne Comnène appartiennent au couple du césar et historien Nicéphore Bryennios et de la porphyrogénète, l'auteur de l'*Alexiade*[25]. Notons que, si l'identification du grand savant est correcte, le sceau au nom de Nicéphore est le seul connu pour le césar Bryennios.

A notre connaissance, l'identité de la propriétaire du sceau au nom d'Anne Comnène n'est pas mise en doute par les chercheurs[26], à commencer par A. Mordtmann, qui, le premier, a recensé cette bulle (voir note 18). Pour Gustave Schlumberger, « c'est bien un sceau illustre entre tous» (voir note 18), alors que Georgina Buckler, dont la page de titre de sa monographie est ornée du dessin de ce sceau, le cite en tant que l'un des deux sceaux connus – à son époque – ayant appartenu à cette princesse[27].

F. Tailliez, le seul à avoir étudié la légende de la bulle[28], reconnaît également en la titulaire la fille d'Alexis Ier. Quant à Herbert Hunger[29], George Zacos et Alexander Veglery[30], Louis Stiernon[31] et Alexandra-Kyriaki Wassiliou-Seibt (voir note 18), ils s'alignent sur l'identification du couple proposée par V. Laurent. Par ailleurs, le seul autre couple homonyme qui pourrait

[25] Dans la notice de la bulle aniconique de Constantin Mitylènaios (voir note 35), son éditeur la rattache à « ...un certain courant de puritanisme qui porta les membres de la haute société plus au moins partisans des idées de Léon de Chalcédoine à refuser par piété de faire représenter la Théotokos et les saints. L'une des figures les plus marquantes du mouvement se trouva être Anne Comnène avec son mari Nicéphore Bryennios, comme en témoigne la légende de son sceau délibérément aniconique, Ἐξ εὐλαβίας ! ... ». Laurent 1981, p. 317, n° 622. On retrouve cette affirmation également dans la notice du sceau bilatéral du logothète Michel Aristènos. Laurent 1981, n° 439. Le savant se demande si l'absence de motif figuratif « n'est pas en rapport avec la querelle des images qui resurgit vers ce temps à l'instigation de Léon de Chalcédoine. On sait en effet que ....jusqu'à un couple princier [celui d'Anne Comnène et de Nicéphore Bryennios] se refusaient de même à faire graver sur leurs sceaux des effigies de saint par scrupule religieux ».

[26] Seul Ch. Stavrakos, qui cite cette pièce sans l'étudier, émet des réserves quant à l'attribution de V. Laurent : «...was aber als nicht gesichert gilt ». Stavrakos 2000, p. 208, n° 121.

[27] Buckler 1929, pp. 6-7. Le deuxième sceau cité par Buckler porte la légende *Κομνηνοδουκῶν ἐκ γένους σφραγὶς <Ἄν>νης*. Sur l'avers, la Vierge est représentée debout tenant l'Enfant sur le bras gauche. (Konstantopoulos 1917, n° 647 = Stavrakos 2000, n° 121 = Laurent 1932, n° 200 ; Gustave Schlumberger, « Sceaux byzantins inédits », *Mélanges d'archéologie byzantine*, Paris 1895, p. 267.129). Un troisième type de sceau au nom d'Anne Comnène pourrait également être attribué à l'auteur de l'*Alexiade* : *Σφραγὶς τύπος πέφυκε Κομνηνῆς Ἄννης*. N. A. Lichacev, *Istoriceskoe Znacenie italo-greceskoj ikonopisi izobrazenija Bogomateri*, St-Petersbourg 1911, p. 116.253 (= Laurent 1932, n° 462) . Ce sceau est illustré sur l'avers de l'effigie de sainte Anne portant la Vierge enfant. D'après Cotsonis 2005, p. 486, il s'agit du seul exemple connu à l'effigie d'une sainte homonyme à la titulaire du sceau.

[28] F. Tailliez, « Le sceau d'Anne Comnène et deux corrections », *Orientalia Christiana Periodica*, 14, 1948, pp. 176-179.

[29] Hunger 1992, p. 127.

[30] Zacos/Veglery 1972, p. 1510.

[31] Cette information est citée dans Zacos/Veglery 1972, p. 1510 sans renvoi bibliographique. Nos recherches dans les articles que nous connaissons de Louis Stiernon sont restées infructueuses. Voir aussi plus loin dans le texte.

revendiquer la propriété de ces deux bulles est celui formé par la fille de Manuel Comnène, frère aîné d'Alexis I[er], et par le petit-fils de l'empereur Nicéphore Botaneiatès, prénommé sans doute Nicéphore lui aussi, d'après la coutume grecque[32]. Mais ni le prénom de ce dernier, ni d'autres renseignements, en dehors de leur union mentionée dans l'*Alexiade*[33], ne nous sont parvenus.

Prenant appui sur l'analyse consacrée par Georgina Buckler sur la manière dont Anne Comnène déploie ses connaissances bibliques et littéraires dans son œuvre[34], F. Tailliez soutient que la légende du sceau en question n'est pas la marque d'une conviction religieuse, mais une attitude intellectuelle propre à l'élite byzantine « qui est en même temps une prétention, une recherche de réserve un peu puritaine et de distinction ».

Sans approfondir la question, V. Laurent situe la bulle d'Anne Comnène, dans le sillage de l'enseignement de Léon de Chalcédoine (voir note 25) et l'associe à des sceaux datés de la fin du XI[e] siècle dont la légende exprime de manière moins savante, mais tout aussi déterminée, le choix aniconique fait par leur titulaire[35].

Envisageons cette hypothèse.

La doctrine de Léon de Chalcédoine fut à l'origine de l'une des quatre controverses théologiques qui ont marqué le règne d'Alexis I[er] Comnène (1081-1118) et qui ont fait l'objet d'un procès synodal[36]. Soucieux et déterminé à défendre les traditions religieuses (« ...*ἀλλ'οὐδ' οὕτως ἠμέλει τοῦ δόγματος...*[37] ») dont dépendait beaucoup la stabilité de sa propre autorité

[32] Constantinos Barzos, *Ἡ γενεαλογία τῶν Κομνηνῶν*, A'– B', Thessalonique 1984, pp. 122-123, n° 19.

[33] *Alexias* 2001, II, § V, 1.

[34] Buckler 1929, pp. 191-202. L'auteur remarque qu'Anne insère souvent dans son texte des phrases bibliques ou littéraires en remplaçant un ou deux mots, sans doute du fait qu'elle cite de mémoire des passages en question, mais qui parfois servent aussi mieux son discours.

[35] Il s'agit de la bulle de Constantin Mitylènaios, citée dans la note 25 : *Ἀντ' εἰκόνος Πανάγνου ἐς δίττους στίχους Κωνσταντῖνος πρόεδρος εἰδικὸς γράφει* (« A la place d'une image de la Vierge, le proèdre Constantin fait écrire deux vers »). Voir aussi le sceau de Makrembolitès cité dans la note 1 de notre article. Signalons enfin trois autres sceaux qui expriment la même attitude puritaine et qui pourraient faire partie de ce groupe : le sceau de Syméon Pédiasimos, *Πεδιασίμῳ Συμεὼν δυὰς στίχων ἐπισφράγισμα τῆς γραφῆς, οὐκ εἰκόνες*, « Le sceau [qui scelle le] du document écrit de Syméon Pédiasimos [est fait de] deux vers, non pas d'images » (Hunger 1998, p. 8), celui d'Akindynos Kalamaras, *Κυροῦσι πράξεις καὶ γραφὰς Ἀκινδύνου τοῦ Καλαμαρᾶ δύο καὶ μόνοι στίχοι*, « Les actes et les écrits d'Akindynos Kalamaras sont confirmés par deux seuls vers » (Konstantopoulos 1917, n° 631 = Stavrakos 2000, n° 98) et le sceau de Manuel Marachas (voir *supra*, note 10). H. Hunger ne partage pas l'avis de V. Laurent quant aux accents iconoclastes de ces légendes. Hunger 1992, p. 128.

[36] Jean Italos et Eustrate de Nicée furent jugés et condamnés par le Synode respectivement en 1082 et 1117. Sur l'affaire de Jean Italos, voir *Alexias* 2001, V, § VIII, 1, 3-8 ; § IX, 5-7 ; Pelopidas Etienne Stephanou, *Jean Italos · Philosophe et humaniste*, dans *Orientalia Christiana Analecta*, 134, Rome 1949 et en dernier lieu, Lowell Clucas, *The trial of John Italos and the Crisis of Intellectual Values in Byzantium in the Eleventh Century*, Munich 1981. Sur l'affaire d'Eustrate de Nicée, voir Ioannou 1952 ; Ioannou 1958 et Darrouzès 1966, pp. 57-62 et pp. 276-309.

[37] *Alexias* 2001, V, § VIII, p. 33.1.

politique[38], Alexis s'est montré impitoyable envers les hérésies[39], surtout celles qui soulevaient la question des deux natures du Christ et du culte des images, parce qu'elles mettaient ainsi en péril les fondements de l'Orthodoxie et la paix retrouvée par l'Église deux siècles plus tôt, au terme de la querelle iconoclaste. Pour les cas de Jean Italos, de Nil le Calabrais et d'Eustrate de Nicée, il a même fait inscrire leur nom et des anathèmes sur leur dogme dans le Synodikon de l'Orthodoxie[40]. Ainsi que le souligne P. Magdalino, au XII[e] siècle « ...Iconoclasm was the most alarming ideological spectre that an alarmist could raise. Kekaumenos urged that insults to icons should be avenged with one's own life if necessary[41] ».

L'affaire de Léon de Chalcédoine (1082-1094)[42] commença par la violente réaction de ce prélat à deux gestes d'ingérence politique majeurs dans les affaires de l'Église de la part des Comnènes, nouvellement arrivés au pouvoir: la déposition du patriarche Cosmas (1075-1081) en faveur d'Eustratios Garidas (1081-1084), homme des Comnènes, et les deux confiscations de biens de l'Église qu'Alexis I[er] autorisa au début de son règne pour financer ses guerres, contre les Normands de Robert Guiscard d'abord (1081-1085), puis contre les Pétchénègues (1087-1094), qui tous deux mettaient en péril l'intégrité territoriale de l'Empire. Avec le consentement du nouveau patriarche et d'autres autorités religieuses, de nombreux vases sacrés et icônes gravées sur du métal précieux furent ainsi fondus, entre autres les douze plaques gravées qui représentaient les fêtes principales de l'Église (le *dodékaorton*) et ornaient la porte de l'église de la Théotokos à Chalcoprateia. L'acte fut jugé sacrilège et provoqua l'indignation générale[43]. Attisée également par des griefs politiques et sociaux à l'égard de la politique tyrannique exercée par Alexis et le *sébastocrator* Isaac[44] – l'inspirateur de la spoliation de biens ecclésiastiques – la réaction se transforma, dès 1086, en une opposition théologique et dogmatique menée par le métropolite de Chalcédoine. Celui-ci jouissait auprès de certains de la réputation d'un saint[45] et pouvait compter sur le soutien de gens influents tels le *sébaste*

[38] Magdalino 1993, p. 383 : « There can be no doubt that Alexios' repressive brand of Orthodoxy was not just matter of personal conviction, but was part of his general effort to legitimise his harsh and controversial regime by silencing dissidents in a way that appealed to conservatives craving a return to traditional values after the moral and intellectual license which had set in with Constantine IX Monomacho »; *Alexias* 2001, III, § VIII, 2.

[39] Sur les hérésies contre lesquelles Alexis I[er] a lutté, voir Elisabeth Malamut, *Alexis I[er] Comnène*, Paris 2007, pp. 212-234, et aussi *Alexias* 2001, X, § I (Nil le Calabrais et Théodore Blachernitès) ; XV, § VIII-X (les Bogomiles) ; VI, § II ; XIV, § VIII, 3-9 ; § IX, 1-2 ; VI (les Pauliciens/Manichéens) ; V, § VIII, 1, 3-8 ; § IX, 5-7 (Jean Italos).

[40] Gouillard 1967, ll. 185-246 (Jean Italos) ; ll. 247-248 (Nil le Calabrais) ; ll. 388-423 (Eustrate de Nicée).

[41] Magdalino 1993, p. 316.

[42] Anne Comnène décrit de manière concise et apologétique les circonstances particulières dans lesquelles l'affaire de Léon de Chalcédoine surgit et fut résolue dans *Alexias* 2001, V, § II, 4-6. Voir aussi Lavriotes 1900, pp. 352-358, 362-365, 403-407, 414-416, 445-446 (nos remerciements vont à l'Archevêché orthodoxe suisse qui a généreusement mis à notre disposition ce tome de la revue ecclésiastique) ; Grumel 1946, pp. 116-135 ; Pélopidas Etienne Stephanou, « Le procès de Léon de Chalcédoine », *Orientalia Christiana Periodica*, IX, 1943, pp. 5-64, et en dernier lieu Glavinas 1972.

[43] Aux dires d'Anne Comnène, il ne s'agissait que « de la parure en or et en argent qui se trouvait sur le cercueil de la basilissa Zoé ainsi que [de] quelques autres objets en petit nombre qui ne servaient guerre au culte sacré », (trad. B. Leib), *Alexias* 2001, VI, § III, 3.

[44] Magdalino 1993, pp. 267-271.

[45] Les sources rapportent deux apparitions de Léon à ses partisans. L'une est racontée par Anne Comnène et

Georges Paléologue, beau-frère de l'empereur, la *prôtovestiarissa* Maria de Bulgarie[46], belle-mère de l'empereur, et peut-être l'impératrice Irène elle-même. Léon n'hésita pas à accuser les principaux responsables, et surtout le patriarche, d'iconoclasme[47] et d'impiété (*ἀσέβεια*)[48]. La résistance entêtée de Léon aux efforts d'apaisement et de réconciliation entrepris par l'empereur[49] amena ce dernier à décider, dans un premier temps, de la destitution du prélat (1086)[50], puis de son exil (1088/1089)[51]. Cette décision, considérée comme un acte d'injustice, et une deuxième campagne de réquisition de biens ecclésiastiques organisée à la même époque, poussèrent Basile d'Euchaïta à adresser une lettre au *sébastocratôr* Isaac[52] dans laquelle il exprimait la position suivante sur la vénération des images: la matière sur laquelle la représentation du Christ, de la Vierge ou des saints a été inscrite cesse d'être de la simple matière et devient aussi l'icône de ceux-ci. Par conséquent, elle mérite du respect, car « si ce que nous vénérons aujourd'hui, demain nous le détruisons et le réduisons à de la matière, nous serons considérés des *ὑβρισταί* et par conséquent condamnables[53] ». Depuis son exil, Léon formula sa propre position théologique à ce sujet dans une lettre adressée à son neveu Nicolas d'Andrinople[54], en insistant sur la sacralité intrinsèque de la matière sur laquelle les images saintes sont reproduites. Par conséquent, d'après Léon, le culte « relatif » dû à l'image du Christ[55] doit être également adressé à la matière qui porte cette image, car *Χριστός ἐστι καὶ ἡ τοῦ Χριστοῦ εἰκών*, « l'icône du Christ est également le Christ[56] ». Considérée comme

concerne le *sébaste* Georges Paléologue, l'époux de sa tante Anne Doucaina, *Alexias* 2001, VII, § IV, 1. Le récit de l'apparition de Léon à un pieux prêtre est publié dans Lavriotes 1900, p. 365b, et Grumel 1946, p. 127.

[46] « ...Cependant Paléologue restait toujours attaché à cet homme, qu'il honorait particulièrement à cause de son éminente vertu » (trad. B. Leib, *Alexias* 2001, VII, § IV, 1). Le soutien de la *prôtovestiarissa* et de l'impératrice Irène à Léon est connu d'une lettre que Léon adressa à la première depuis son exil. Lavriotes 1900, pp. 404-405a ; Grumel 1946, pp. 127-130.

[47] Lavriotes 1900, p. 406a.

[48] Sakellion 1878, pp. 120 et 124.

[49] Entre autres, le *chrysovoullos logos* de 1082, que l'*Alexiade* passe sous silence et par lequel Alexis interdisait toute spoliation de biens ecclésiastiques : « Περὶ τῶν ἱερῶν σκευῶν καὶ τοῦ μὴ ἄλλοτέ ποτε ταῦτα κοινωθῆναι », *PG*, 127, § 921-925 (§ 924-925) ; le synode de Blachernes de 1083, où Alexis expliqua les raisons de la spoliation, mais reconnût sa culpabilité et promit la restitution aux églises des biens enlevés. *Alexias* 2001, VI, § III, 3-5; la démission du patriarche Eustratios et son remplacement par Nicolas Grammatikos (1084-1111) en 1084 et enfin la réunion de 1085, où Léon pût exposer ses positions devant le Synode et le patriarche. Glavinas 1972, pp. 78-115.

[50] Sakellion 1878, p. 126.

[51] *Alexias* 2001, V, § II, 6.

[52] Lavriotes 1900, pp. 411-413.

[53] Lavriotes 1900, p. 412a ; Grumel 1946, p. 117.

[54] Lavriotes 1900, pp. 414-416a ; 445b-447a ; 455b-456 ; Glavinas 1972, pp. 161-174.

[55] D'après l'iconologie orthodoxe, ainsi qu'elle fut définie lors du VII[e] concile œcuménique en 787 et elle est formulée dans le *Synodikon* de l'Orthodoxie, les images saintes tant du Christ que de la Vierge et des saints ne reçoivent qu'un culte « relatif » (*κατὰ σχέσιν προσκύνησις*), la vénération s'adressant à travers l'image à son seul prototype. Gouillard 1967, pp. 50-51 (ll. 103-106) et 181-182.

[56] Lavriotes 1900, pp. 404b et 406. D'après Léon, le caractère du Christ, c'est-à-dire l'ensemble indivisible ou incorruptible des caractéristiques qui lui sont propres, est toujours le même autant dans l'hypostase de

hérétique parce que contraire aux définitions du VII[e] concile œcuménique sur le culte des images, la doctrine de Léon fut condamnée en sa présence par le synode des Blachernes en 1094. Repenti et réconcilié avec les autres évêques, lors de ce même synode, Léon fut réhabilité et rétabli dans ses fonctions de métropolite de Chalcédoine.

Si nous essayons de situer les sceaux que nous étudions dans le contexte doctrinal de l'affaire de Léon de Chalcédoine, ainsi que le propose V. Laurent, nous constatons que l'attitude « iconoclaste » de leurs titulaires semble refléter bien plus les positions de Basile d'Euchaïta que la doctrine de Léon. En effet, en adhérant à la position que la matière a droit au même culte « relatif » que l'image sainte qui y est représentée, faire figurer de telles images sur des bulles, objets à usage unique, destinés dans leur grande majorité à être jetés, cassés, piétinés, voire fondus pour en refaire de nouveaux flans, signifierait les vouer au sacrilège de leur destruction, ce dont les titulaires des bulles en question refusent de se rendre responsables. Réflexion puriste, plus puriste même que sa source d'inspiration présumée, puisqu'elle se développe dans le sens inverse de celle-ci. Car, ni Basile, ni Léon ne refusent la représentation des figures saintes sur de la matière périssable par définition. Aussi, nous semble-t-il peu probable que le fondement théologique des légendes en question se nourrisse de la controverse qui a opposé le métropolite de Chalcédoine à Alexis I[er]. D'autant plus que, si la titulaire du sceau au nom d'Anne Comnène est bien – parmi tant d'autres homonymes – l'auteur de l'*Alexiade*, rien dans son œuvre ne laisse apparaître un intérêt pour l'enseignement de Léon. Au contraire, bien qu'elle lui reconnaisse de « mener une vie vertueuse » et d'avoir « l'âme hardie et...un vrai caractère de pontife » elle lui reproche de ne pas « être capable en effet d'exposer avec exactitude et sûreté sa pensée » et de ne pas avoir « compris le sens exact des saints canons[57] ». Notons enfin que Léon accusait les responsables de l'aliénation d'objets de culte d'*ἀσέβεια*, impiété, alors que les légendes en question déclarent que le choix aniconique est motivé par réserve religieuse, *εὐλάβεια*.

Nous proposons donc de dissocier la doctrine de Léon de Chalcédoine du fondement théologique des légendes « iconoclastes » étudiées ici. Mais il n'en reste pas moins évident pour nous que par l'allusion faite à la vénération des icônes, sujet tabou au XII[e] siècle, ces légendes émanent d'un contexte de conflit théologique à connotations politiques ou vice versa. En effet, dans la première moitié du XII[e] siècle, date où nous situons les sept bulles, et plus précisément dans sa deuxième décennie, deux événements majeurs ont entaché la fin du règne d'Alexis I[er] (1116-1118) : le drame familial qui s'est joué autour de la succession de cet empereur[58] et sa défaite dans le procès de son protégé, Eustrate, métropolite de Nicée, condamné pour hérésie, « perhaps the most important event of the closing years of Alexius' reign[59] ». Deux épisodes

l'Homme-Dieu que dans la matière sur laquelle l'image de celui-ci est reproduite. Ainsi, le culte « relatif » est dû également à la matière dans laquelle le caractère du Christ est représenté.

[57] *Alexias* 2001, V § II, 4 ; VII, § IV, 1 ; V, § II, 5, (trad. B. Leib)

[58] Nous connaissons ces épisodes par *Chôniatès*, pp. 5-7 et 10-11, et Zonaras 1868-1875, vol. IV, lib. XVIII, § 28-29.

[59] Angold 1997², p. 183. Sur l'affaire d'Eustrate de Nicée, voir *supra*, note 36. Ses discours et traités sont publiés dans Demetracopoulos 1965. Voir aussi Ioannou 1954 et Gouillard 1967, pp. 206-210.

parallèles qui, du point de vue de certains historiens dont nous parlons plus loin, ne sont pas sans rapport l'un avec l'autre. Rappelons en outre que d'après Louis Stiernon (voir note 31), Anne et Nicéphore auraient fait frapper ces sceaux après leur éviction de la succession au trône au profit du frère de la princesse, Jean II Comnène.

EXAMINONS CETTE PISTE DE PLUS PRÈS.

La décision légitime d'Alexis I[er] de désigner son fils aîné, Jean, le futur Jean II Comnène, comme son successeur au trône impérial, provoqua les vives réactions de l'impératrice Irène Doucaina. Celle-ci déploya des efforts acharnés auprès de l'empereur, et littéralement jusqu'à son lit de mort[60], en faveur du césar Nicéphore Bryennios[61], l'époux de sa fille aînée, la porphyrogénète Anne Comnène. Cette dernière fut fiancée dans son enfance au jeune fils de l'empereur Michel VII Doucas, Constantin, qu'Alexis avait nommé co-empereur pour des raisons diplomatiques et qu'il destinait à devenir son héritier[62]. Or, la mort prématurée de son fiancé et la naissance de son frère Jean mirent un terme à la destinée impériale d'Anne, qui ne cessa pourtant d'espérer le trône pour son époux, personnalité charismatique qui jouissait d'une influence certaine à la cour[63]. En revanche, le césar Bryennios ne partageait pas les ambitions de son épouse et accepta avec résignation son éviction par son beau-frère[64] – au grand dam d'Anne – refusant de participer au complot – avorté – que la princesse et son entourage ont préparé pour assassiner l'empereur légitime[65]. Il semble qu'Eustrate, métropolite de Nicée, comptait parmi ceux qui étaient favorables aux aspirations d'Anne et à la candidature de Bryennios.

Bien que disciple de Jean Italos, Eustrate non seulement réussit à éviter de se faire blâmer par le synode de 1082, qui a condamné son maître et d'autres co-disciples, mais il sut gagner la faveur d'Alexis I[er], en défendant la cause de cet empereur dans l'affaire de Léon de Chalcédoine, par deux discours sur la vénération des icônes[66]. Ce qui lui valut sa promotion au rang de métropolite et sa place de théologien officiel de la cour, mais qui créa probablement

[60] *Chôniatès*, p. 7, ll. 48-69.

[61] *Chôniatès*, p. 5, ll. 87-95 et 1-5.

[62] *Alexias* 2001, III, § IV, 5 et 6.

[63] ZONARAS 1868-1875, XVIII, § 26, p. 251 : « ...*καὶ τῷ κηδεστῇ τῷ Βρυεννίῳ τῷ Καίσαρι πολλὴ ἦν ἰσχὺς καὶ δι' ἐκείνου πᾶν ἐν τοῖς ἀνακτόροις οἰκονομούμενον ἐκπεφώνητο. Διὸ καὶ πάντες ἐκείνῳ προσῄνεσαν καὶ δικάζειν αὐτῷ ἐπετέτραπτο καὶ βασιλικῶς ἐθεμίστευεν....διὰ πάσης ἦν γλώττης ᾀδόμενος ὁ ἀνήρ* ».

[64] Il est intéressant de remarquer que dans son œuvre *Ὕλη Ἱστορίας*, écrite à l'instigation de sa belle-mère (« ...*ἐξέδωκεν ...καὶ σύγγραμμα ἐξ ἐπιταγῆς τῆς ἐμῆς δεσπότιδος καὶ μητρός...* », *Alexias* 2001, VII, § II, 5), Nicéphore présente l'accession au trône de Jean II de manière approbative (« *Καὶ τίς γὰρ μετὰ τὸν πορφυρογέννητον ἕτερος τὸν βίον ἀπολιπόντα εἰς τὸ ἄρχειν μάλιστα δεδικαίωτο;* ». Paul Gautier, *Nicephori Bryenni historiarum libri quattuor*, introduction, texte, traduction et notes, Bruxelles 1975, pp. 69, 5-13), contrairement à Anne Comnène qui passe complètement sous silence les tensions dynastiques qui ont envenimé la vie de la famille impériale les dernières années du règne d'Alexis, mais qui ne ménage pas sa critique pour l'exercice du pouvoir par son frère : « *Τὰ γὰρ μετ' αὐτὸν ἄλλως ἔσχε καὶ εἰς σύγχυσιν ἀφώρα τὰ πράγματα. ...καὶ κενόσπουδος αὐτῷ ἡ σπουδὴ μετὰ τὴν αὐτοῦ παρέλευσιν γέγονεν ἀβελτηρία τῶν διαδεξαμένων τὰ σκῆπτρα* ». *Alexias* 2001, XIV, § III, 9.

[65] *Chôniatès*, pp. 10-11.

[66] DEMETRACOPOULOS 1965, pp. 127-151 et 151-160. Voir aussi plus loin la discussion dans le texte.

des jalousies parmi ses confrères. Ceux-ci reprochaient en effet à Eustrate de ne pas avoir défendu la vraie doctrine lors des controverses avec l'archevêque de Milan, Pierre Grossolano (1112)[67] et avec les Arméniens, à Philippopolis (1114)[68], qu'Alexis cherchait à rallier. Trois ans plus tard, lors du synode d'avril 1117, les adversaires du métropolite l'accusèrent – sur la base de deux écrits qu'Eustrate disait être encore à l'état de brouillon – d'introduire une hérésie nouvelle au sujet de l'intégrité des deux natures du Christ en soutenant la thèse que « l'humanité du Christ sert perpétuellement la divinité comme les esprits inférieurs et que sa servitude est essentielle et inaliénable[69] ». D'après Nicétas d'Héraclée, porte-parole des accusateurs, Eustrate « professait la même chose depuis longtemps » car il avait déjà défendu cette position dans son discours sur la vénération des icônes[70], cité ci-dessus. Malgré le repentir d'Eustrate et son abjuration de l'hérésie[71], et malgré les efforts déployés par le patriarche Jean IX Agapêtos (1111-1134)[72] et par l'empereur lui-même[73], le synode ne trouva aucune circonstance atténuante qui pouvait excuser le métropolite de Nicée d'avoir trahi sa profession de foi en empruntant des idées de Nestorius[74] et en restant fidèle à la doctrine anathématisée de Jean Italos, qu'il avait pourtant abjurée[75]. Ce dernier argument eut raison de la résistance d'Alexis, désormais très affaibli par la maladie. Eustrate était condamnable à la suspension à vie de ses fonctions, ainsi que le prévoyaient les principes du concile de 787 définis par le patriarche Taraise[76]. Parallèlement, ses positions théologiques, comme celles d'Italos et de Nil le Calabrais avant lui, furent anathématisées par deux canons ajoutés au Synodikon de l'Orthodoxie[77].

[67] Venance Grumel, « Autour du voyage de Pierre Grossolanus, archevêque de Milan, à Constantinople, en 1112 », *Echos d'Orient*, 36, 1933, pp. 22-33. DEMETRACOPOULOS 1965, pp. 47-127 publie quatre discours d'Eustrate contre les Latins.

[68] DEMETRACOPOULOS 1965, pp. 160 et suivantes.

[69] DARROUZÈS 1966, pp. 57-62 et 276-309. « Νικήτα Μητροπολίτου Ἡρακλείας, Λόγος ἀπολογητικὸς καὶ ἐλεγκτικὸς πῶς καὶ διὰ ποίαν αἰτίαν οὐ προσδέχεται τὸν Νικαίας », pp. 276-305, notamment p. 287.

[70] DARROUZÈS 1966, p. 302. Il s'agit du « Τοῦ αὐτοῦ [Eustrate de Nicée] περὶ τοῦ τρόπου, τιμῆς τε καὶ προσκυνήσεως τῶν σεβασμίων εἰκόνων συλλογιστικὴ ἀπόδειξις », DEMETRACOPOULOS 1965, pp. 151-160. Voir aussi plus loin dans le texte.

[71] GRUMEL 1947, n° 1003 ; IOANNOU 1954, p. 374.

[72] IOANNOU 1952, pp. 27-29.

[73] GRUMEL 1947, n° 1003 ; IOANNOU 1954, p. 374.

[74] DARROUZÈS 1966, p. 288 : « ...ἠθέτησεν τὴν οἰκείαν ἀσφάλειαν, ἠθέτησε τὸ συνοδικὸν ὅπερ οὐ μόνον ὡς ἀρχιερεὺς ὤφειλε φυλάττειν, ἀλλὰ καὶ ἁπλὰ ὡς ὀρθόδοξος, καὶ ἅπερ πολλάκις ἀνεθεμάτισεν, ἐφρόνησε καὶ συνεγράψατο.»

[75] DARROUZÈS 1966, p. 305 : « ...Τότε μὲν οὖν καὶ ὁ Νικαίας, ἅμα τοῖς ἄλλοις αὐτοῦ συμμαθηταῖς ..., ἀναθεματίσας τὰ δοξασθέντα τῷ Ἰταλῷ, τὴν κατ'αὐτοῦ ἀπεσκευάσατο πρόληψιν. Μετὰ δὲ ταῦτα ἐπειδὴ γράφων εὕρηται ...δοκεῖ καὶ τότε λαθεῖν καὶ ἀφεθῆναι τῆς καταδίκης καὶ ἔοικεν ἐπὶ τοῖς αὐτοῖς δὶς ἁλῶναι ».

[76] DARROUZÈS 1966, p. 278 : « ...διὰ τὸ τὸν μέγαν ἐν πατριάρχαις Ταράσιον ἐν τῇ ἁγίᾳ καὶ οἰκουμενικῇ ἑβδόμῃ συνόδῳ τὸν προϊστάμενον ἢ γεννήτορα αἱρέσεως ἀποφήνασθαι μὴ δεκτὸν εἶναι εἰς ἱερωσύνην ». La seule source qui atteste la condamnation d'Eustrate est Chôniatès, dans *Nicetæ Choniatæ ex libro XXII Thesauri orthodoxæ Fidei*, *PG*, 140, § 136-137 (§ 137).

[77] GOUILLARD 1967, pp. 69-71.

Le retard avec lequel le synode réagit aux thèses hérétiques d'Eustrate, la sévérité du jugement et la rigidité de l'attitude des prélats vis-à-vis de leur confrère, en comparaison avec d'autres ecclésiastiques jugés hérétiques, mais dont le repentir leur avait épargné la condamnation – tel Léon de Chalcédoine – ont amené les historiens à émettre l'hypothèse que le procès d'Eustrate ne serait pas sans rapport avec le conflit familial autour de la succession d'Alexis Ier. D'après Ioannou[78], l'impératrice Irène aurait compris qu'Eustrate était favorable à Jean, l'héritier légitime au trône, et qu'il influençait l'empereur à ce sujet. Elle aurait donc encouragé les adversaires de l'évêque à le poursuivre pour hérésie dans le but de l'éloigner de l'entourage d'Alexis. A l'opposé, Michael Angold, pour qui « there are hidden depths to this episode[79] », rappelle l'amitié d'Anne Comnène pour Eustrate[80] et la discrétion avec laquelle elle parle de lui dans son œuvre. En effet, l'historienne se contente d'y exprimer son estime pour les qualités oratoires et dialectiques du métropolite[81], ce qui a son importance lorsqu'on sait avec quel mépris elle qualifie Italos[82], par exemple. En soulignant le silence total de l'*Alexiade* sur le procès et la condamnation d'Eustrate, – le même silence qu'elle observe au sujet de la crise dynastique (voir note 64) – Angold soutient qu'Anne et l'impératrice Irène ont dû perdre un partisan de leurs projets[83]. L'empressement du patriarche et du clergé à couronner Jean, avant même la mort d'Alexis[84], signifierait pour l'historien anglais que la condamnation d'Eustrate, le protégé de l'empereur, permettait à un groupe favorable à Jean Comnène d'affirmer sa position dans l'Église[85]. Enfin, J. Darrouzès, pour qui le procès d'Eustrate « se situe dans une ambiance de réaction contre la recherche philosophique, contre l'innovation et contre les Latins » affirme que le silence d'Anne « signifie clairement qu'elle ne l'approuve pas et peut-être qu'elle n'approuvait pas non plus son père d'avoir abandonné Eustrate à son sort[86] ».

Dans un tel contexte, nous croyons pouvoir identifier les titulaires des sept bulles sans difficulté : indignée que l'intransigeance l'emporte sur la conciliation, en lui faisant ainsi perdre un partisan influent auprès de l'empereur pour la réalisation de ses ambitions politiques, la fille d'Alexis Ier, trop fière pour préciser son identité sur la bulle[87], tient à exprimer à la fois

[78] Ioannou 1958, pp. 6-7.

[79] Angold 1995, p. 75.

[80] Angold 1997[2], p. 183. Il est fort probable que la *bassilis* à laquelle Eustrate de Nicée dédie ses commentaires au VIe livre des *Ethica Nicomacheia* d'Aristote est Anne Comnène. En effet, dans son épitaphe pour la princesse, Georges Tornikès mentionne, au sujet des goûts intellectuels d'Anne, que des « travaux de nos philosophes lui sont nommément adressés » et qu'elle avait commandé les commentaires des œuvres d'Aristote au savant Michel d'Ephèse. Darrouzès 1970, p. 282 et notes 69 et 70.

[81] *Alexias* 2001, XIV, §VIII, 9 : « *...ἀνὴρ τά τε θεῖα σοφὸς καὶ τὰ θύραθεν, αὐχῶν ἐπὶ ταῖς διαλέξεσι μᾶλλον ἢ οἱ περὶ τὴν στοὰν καὶ ἀκαδημίαν ἐνδιατρίβοντες...* ».

[82] « ...avec son tempérament inculte et barbare [il] ne pouvait pénétrer dans les profondeurs de la philosophie, parce qu'il était absolument incapable de supporter un maître même pour apprendre », *Alexias* 2001, VIII, § III.

[83] Angold 1997[2], p. 183.

[84] Zonaras 1868-1875, XXVIII, § 29.

[85] Angold 1997[2], p. 183.

[86] Darrouzès 1966, pp. 61-62.

[87] D'après L. Stiernon, la notoriété d'un personnage ou l'unicité d'un couple rendait inutile l'ajout de l'épithète

son soutien à son ami le métropolite et sa révolte contre les rigoristes du dogme, par une affirmation savante et subtile touchant au symbole même de l'Orthodoxie. Nicéphore, sans patronyme, ni mention de fonctions et dignités, serait en effet le césar Bryennios qui, ne partageant pas les visées de son épouse, signe sa bulle en toute discrétion ou avec quelque réticence, prenant soin de différencier quelque peu la formulation de sa légende. Quant aux trois – ou deux – autres titulaires des bulles que nous examinons, ils seraient des partisans du couple princier qui « souscrivent » à la réaction de la porphyrogénète, sans hésiter à afficher leur statut social. Ce dernier détail suggère d'ailleurs que les bulles furent frappées avant la mort d'Alexis Ier et le couronnement de Jean II, tant que le parti d'Anne et de Nicéphore croyait avoir encore une marge d'influence sur la décision pour la succession au trône. Par ailleurs, la provenance de Bulgarie du sceau du *sébaste* Georges Doucas indique l'ampleur de la diffusion qu'a connue ce manifeste.

Si les enjeux politiques et les raisons psychologiques qui sont à l'origine de la création de ces bulles semblent cohérents, interpréter le sens de la légende, est chose bien moins aisée et nous ne pouvons qu'avancer des hypothèses. Où se situerait le risque de manquer de respect religieux en faisant figurer sur les sceaux des images saintes ?

Nous sommes en effet très tentés de voir dans l'exorde de la légende, *Δι᾽ εὐλάβειαν* ou *Ἐξ εὐλαβ(ε)ίας*, une reprise hautaine du début de l'anathème introduit dans le Synodikon sur l'enseignement d'Eustrate concernant la subordination de la nature humaine à celle divine, et qui commence ainsi :

Τοῖς μὴ μετὰ πάσης εὐλαβείας χρωμένοις τῇ κατ᾽ ἐπίνοιαν διαιρέσει πρὸς δήλωσιν μόνον τῆς ἑτερότητος τῶν ἐν Χριστῷ συνδραμουσῶν ἀρρήτως δύο φύσεων καὶ ἐν αὐτῷ ἀσυγχύτως καὶ ἀδιαιρέτως ἡνωμένων ἀλλὰ καταχρωμένοις τῇ τοιαύτῃ διαιρέσει καὶ λέγουσι τὸ πρόσλημμα οὐ τῇ φύσει μόνον ἕτερον ἀλλὰ καὶ τῇ ἀξίᾳ...

(Ceux qui n'emploient pas avec la plus grande réserve la distinction de raison à seule fin de montrer l'altérité des deux natures qui concourent ineffablement dans le Christ et sont unies en lui sans confusion ni division, mais, abusant de cette distinction, disent que l'humanité assumée est quelque chose d'autre, non seulement en nature, mais aussi en dignité...)[88].

Dans une telle hypothèse, Anne Comnène et ses partisans auraient voulu soutenir, par esprit de controverse dialectique beaucoup plus que théologique, que faire représenter sur leur sceau des images saintes (σεπτοὺς ou θείους τύπους) relève *sans la* « plus grande réserve » la distinction des deux natures du Christ, car cela souligne son humanité ; et par extension, celle de la Vierge et des saints, qui jouissent de la même vénération que lui. Une position qui va naturellement à l'encontre du dogme officiel concernant le culte des images, mais qu'on retrouve dans l'un des deux discours sur la vénération des icônes[89] rédigés par Eustrate pour Alexis Ier. Bien qu'approuvée par l'empereur lors de la controverse avec Léon de Chalcédoine

de *porphyrogénète* dans un contexte non officiel, tel une épitaphe ou une prière. Louis Stiernon, « Notes de titulature et de prosopographie byzantines. A propos de trois membres de la famille Rogerios (XIIe siècle) », *Revue des études byzantines*, 22, 1964, pp. 184-198, notamment p. 191.

[88] Gouillard 1967, pp. 70-71, ll. 395-403.

[89] Demetracopoulos 1965, pp. 151-160.

entre 1084 et 1094, cette même position servit aux adversaires du métropolite comme chef d'accusation pour obtenir sa condamnation pour hérésie en 1117.

En effet, s'il est vrai que la conclusion du discours d'Eustrate s'aligne sur la doctrine définie par le concile de 787 concernant la vénération relative due aux icônes et à l'adoration due au seul prototype, le métropolite insiste sur la distinction entre le *πρόσλημμα*, la nature humaine du Christ, et *ὁ Θεὸς Λόγος*, le Verbe Dieu (*ἕτερα ἄρα τῇ οὐσίᾳ ὁ Θεὸς Λόγος καὶ τὸ πρόσλημμα*) pour expliquer par une argumentation dialectique (*διὰ συλλογισμοῦ παραστῆσαι*) que seule la nature humaine du Christ étant créée (*κτιστόν*) et par conséquent limitée (*διαστατόν*) peut recevoir une forme (*σχηματιστόν*) et être représentée par image (*εἰκονιστόν*). En développant cette réflexion, Eustrate soutient que l'image du Christ tracée à plat ou figurée en volume (*εἴ γε καὶ ἐπὶ πλείω διαστατὸν τοῦ ἐπιπέδου τὸ στερεόν*) ne peut représenter que les traits de sa nature humaine qui, à elle seule, n'est pas adorable (*οὐδὲν ἄρα σχῆμα ἢ μορφὴ λατρευτόν*)[90].

Si notre compréhension de la légende « iconoclaste » est juste, nous pouvons soutenir que le savoir, la culture, le goût pour la dialectique que celle-ci révèle sont des éléments qui corroborent à eux seuls à reconnaître en la titulaire de la bulle au nom d'Anne Comnène la personnalité d'exception que fut l'auteur de l'*Alexiade*. Mais la question suivante se pose : Anne ne risquait-elle pas, par une telle affirmation, d'être accusée d'impiété en termes théologiques ou religieux? Peut-on la soupçonner d'avoir voulu prendre en otage le dogme chrétien pour mieux servir ses projets politiques, puisqu'on la connaît capable, et coupable, de comploter contre son frère et adversaire politique dans le but de le tuer[91] ? Assurément, l'avis d'un historien de la théologie orthodoxe serait précieux sur ce point. Rappelons seulement que, quand bien même les positions d'Eustrate sur les icônes – où la légende des sceaux, croyons-nous, puise son inspiration – furent dénoncées, le métropolite ne fut pas condamné pour iconoclasme. En ce qui nous concerne, nous estimons que par une formulation bien pesée, en parlant d'εὐλάβεια, *réserve religieuse*, et non pas d'εὐσέβεια, *piété*, synonyme aussi d'orthodoxie, la légende fait état d'un choix aniconique personnel sans mettre en cause la vénération des titulaires des sceaux pour les images saintes. Une position ponctuelle qui veut aussi rendre hommage à l'esprit dialectique que la princesse appréciait tant chez le métropolite de Nicée.

En conclusion, nous considérons que les sept bulles aniconiques que nous étudions ici forment un petit corpus contemporain datable de la toute fin du règne d'Alexis Ier, au plus tôt de la seconde moitié de 1117, et certainement après que les définitions doctrinales concernant Eustrate de Nicée aient été inscrites dans le *Synodikon*[92]. Ces bulles ont été frappées de toute évidence suite à la condamnation de l'évêque de Nicée par le synode et très probablement dans un contexte de crise dynastique et politique. L'éviction d'Eustrate, théologien de la cour et protégé de l'empereur, proche également de la porphyrogénète Anne Comnène, sonna le glas des espoirs impériaux que cette dernière nourrissait pour son époux, le césar Nicéphore

[90] Demetracopoulos 1965, pp. 152-154.

[91] Voir dans le texte ci-dessus et note 65.

[92] Darrouzès 1970, pp. 58-59.

Bryennios. Par une légende aux accents iconoclastes, la princesse aurait voulu dénoncer le rigorisme doctrinal dont la pensée philosophique d'Eustrate fut injustement victime et exprimer ainsi sa rancœur pour l'échec de ses ambitions politiques que la condamnation du métropolite avait vraisemblablement entraîné.

Summary

The Byzantine Seals Collection of the Cabinet de numismatique of the Musée d'art et d'histoire of Geneva includes a unique and unpublished aniconic bulla in the name of the *sebastos* George Manganes, very probably the former secretary of the Emperor Alexis I Comnenus. The interest in this bulla lies principally in the iconoclastic nature of its inscription – a taboo subject after the restoration of the cult of icons in 843 : "*For religious deference, the seal of the sebastos George Magganes does not contain saintly images.*" Six more bullæ bearing inscriptions formulated in a nearly identical manner are known. One of them was issued in the name of Anna Comnena, three others in that of Nikephorus.

Our research permits us to confirm the identity of the two latter figures – the Caesar and historian Brynennios and his wife, the author of the *Alexiad* – and to date this small corpus of seven bullae to the end of the reign of Alexis I, more precisely between the second half of 1117 and the beginning of 1118.

The historical context within which these bullae were struck seems to have been the familial drama surrounding the succession of Alexis I, greatly coveted by Anna Comnena for her husband, and the condemnation for heresy to which the metropolitan bishop Eustratius of Nicaea, theologian of the imperial court, fell victim during this same period.

Close to Alexis' daughter and highly esteemed by the emperor, Eustratius would have supported Anna's imperial ambitions. By means of an inscription with iconoclastic overtones, Alexis' daughter and the partisans of her views would have expressed their rancor towards the rigorous defenders of orthodoxy who, through the metropolitan's condemnation, removed him from the intimacy of the emperor, thereby causing the failure of the princess's political projects.

L'archéologie des églises aniconiques de Naxos

Jim Crow et Sam Turner

Cela fait moins de deux décennies que les vues aériennes, par le biais de la photographie aérienne et satellitaire, sont largement accessibles et consultables en Grèce. Alors qu'auparavant, y accéder était difficile ou possible seulement dans des archives à l'étranger, les cliches aériens sont désormais accessibles à des fins scientifiques, mais représentent également une banque d'images pour brochures touristiques. Sur les îles grecques, ces livres de souvenirs présentent traditionnellement des vues aériennes de plages de sable blanc, de criques rocailleuses et d'une mer d'un bleu profond. L'album sur l'île de Naxos intitulée *Le parc byzantin de Trageia, Naxos* et sous-titrée : « *une Mystra sacrée et insulaire au cœur de Naxos*» offre une variation de ce thème[1]. En effet, en lieu et place du sable fin, des rochers et la mer bleue, le lecteur découvre un ensemble compact d'églises avec leurs dômes traditionnels, disposées en terrasses et entourées de bosquets de chênes et d'oliviers centenaires. Certes, Naxos ne possède pas de ville médiévale équivalente à celle que l'on peut trouver chez son homologue laconien. Mais les photographies de cette collection révèlent bien le grand nombre de constructions médiévales, tout en soulignant leur appartenance à un paysage tout aussi ancien qu'est celui de Naxos. Au-delà de l'aspect pour le moins pompeux du titre de cet album, ce dernier vient rappeler à un public hellénophone qu'il y existe de nombreuses merveilles à visiter à Naxos. En dehors de la Grèce, peu apprécient à sa juste valeur l'importance de ce patrimoine, bien qu'il existe une reconnaissance plus large de la primordialité de cet ensemble d'églises médiévales décorées ayant traversé les âges, et tout particulièrement des quelques exemples de décoration aniconique encore conservés[2]. Il faut insister sur ce point car il nous est déjà arrivé que, alors que nous faisions évaluer un de nos essais en rapport avec notre projet archéologique à Naxos, un membre externe du jury rechigne à accepter que nous faisions référence à un nombre exceptionnel d'églises sur l'île. Très clairement, les quelques archéologues étrangers travaillant sur les paysages de la Grèce continentale et de l'Égée sont bien plus familiers de la préhistoire tardive ou des périodes classiques et même ottomane, que des monuments proto-

---

[1] George Anomeritis, Γιώργου Ανωμερίτη, *Βυζαντινό Πάρκο Τραγαίας Νάξου, Ένας νησιωτικός 'Μυστράς' στην Κεντρική Νάξο*, Athènes 2008.

[2] Chatzidakis *et alii* 1989; Brubaker/Haldon 2001, pour les peintures murales, voir pp. 19-36, et pour les observations sur l'architecture des églises, voir Robert Ousterhout, p.5.

et médio-byzantins. En outre, cette relative ignorance s'est accentuée ces derniers temps, particulièrement au cours des vingt dernières années, par l'accent mis dans la plupart des publications sur Naxos à l'époque médiévale, notamment suite à la remise en état des trésors de l'art byzantin suite à d'intensifs travaux de nettoyage et de restauration par l'éphorie byzantine dans les Cyclades, essentiellement dans les années 1960 et 1970. Mais l'héritage ecclésiastique de Naxos ne se résume pas un ensemble d'églises décorées, il faut aussi inclure une grande variété de bâtiments, dont beaucoup sont dépourvus d'ornementations. Ces constructions sont un objet d'études tout à fait pertinent pour parvenir à une compréhension plus globale des sites de peuplements et paysages de l'île, soit de la vie rurale à l'époque byzantine de façon plus globale. Des études récentes ont estimé qu'il y a au minimum 148 bâtiments religieux byzantins ou francs, et dont 48 sont considérés comme antérieurs à l'an Mil[3].

Cet essai se consacre à l'étude des églises byzantines de Naxos dans lesquelles il subsiste au moins partiellement des programmes décoratifs aniconiques et dont les formes architecturales et leur contexte suggèrent une datation antérieure à 900. La présence du terme « archéologie » dans le titre de cet article, et non « architecture » ou « histoire de l'art » qui aurait été la norme, est tout à fait délibérée. Cela se comprend potentiellement parce que les auteurs se définissent davantage en tant qu'archéologues qu'historiens de l'art ou de l'architecture, mais surtout parce que leur approche est archéologique puisqu'ils cherchent à contextualiser les églises de Naxos en tant qu'éléments de leur paysage et de leur société, du Haut Moyen Âge aux temps modernes. Notre intérêt pour ces bâtiments s'est développé à l'occasion d'un projet de recherche conduit à l'Université de Newcastle en 2006-07 et financé par le Conseil de Recherche en Arts et Humanités. Ce projet pilote avait pour objectif d'explorer le potentiel de la *Historic Landscape Characterization* (HLC), pour aider à la compréhension des paysages méditerranéens. Nous avons ensuite développé deux études de cas, le premier étant la Thrace turque, et le deuxième Naxos. HLC est une technique qui s'est d'abord développée en Grande-Bretagne avant d'être plus largement utilisée par des archéographes d'Europe du Nord-Ouest travaillant tant sur l'étude que la gestion de paysages historiques. Pour notre projet, nous avons sélectionné une portion de la Thrace turque étant donné les nombreuses campagnes de fouilles dirigées par Jim Crow en relation avec le mur d'Anastase et le système d'aqueducs desservant Constantinople. Naxos fut sélectionné pour le nombre important d'églises byzantines toujours debout et situées dans différents environnements sur l'île. Trois études sont désormais publiées[4]. Notre investigation n'a pas conduit à mener des campagnes de fouilles traditionnelles. En effet, il s'agissait essentiellement d'un travail de bureau utilisant des images satellitaires haute-définition et des données cartographiques digitales afin de développer une modélisation digitale de surface des deux études pilotes, et, dans le cas de Naxos, nous avons été en mesure d'utiliser des archives de photographes aériennes prises par des avions de reconnaissance de la Royal Air Force en 1943. Ces dernières se sont révélées très utiles, car elles nous donnèrent une base de référence pour déceler les changements environnementaux postérieurs sur l'île. Au sein du GIS de la partie centrale de l'île constituant notre étude de cas, nous avons aussi commencé à constituer une base de données des informations sur les églises de Naxos d'ores et déjà

[3] Ces estimations sont basées sur les études de Georgios Dimitrokallis (Dimitrokallis 2000); et Mastoropoulos 2006.

[4] Crow/Turner 2009; Crow/Turner 2010; Crow/Turner/Vionis 2011.

publiées, avec l'objectif à long terme d'étudier ces bâtiments dans leur environnement local et global, ainsi que dans le contexte de l'installation de population et de l'utilisation de l'espace[5]. Par l'intermédiaire de cet article, nous cherchons à évaluer brièvement la signification des églises de Naxos pouvant être datées du Haut Moyen Âge dans le but de réévaluer leur place dans l'étude de l'architecture, l'histoire et l'archéologie du monde byzantin.

En 1968, Georgios Dimitrokallis publiait une note dans l'*American Journal of Archeology* attirant notre attention sur la signification et l'importance des vestiges architecturaux et artistiques de l'île de Naxos[6]. Son étude plus détaillée, se concentrant sur l'architecture des églises, fut publiée en 2000 et fournit une bibliographie complète des études archéologiques, artistiques et historiques de l'île[7]. Les vestiges de peintures murales byzantines ont reçu une attention considérable, dont synthèse majeure (rédigée en grec et en anglais) fut éditée par le Professeur Manolis Chatzidakis, incluant de brèves études et illustrations en couleur des églises majeures décorées de reliquats d'ornementations aniconiques, dont notamment Panagia Protothronos, Hagios Ioannis Theologos at Adisarou, Hagia Kyriaki et Hagios Artemios[8]. Le guide récent par Mastoropoulos, un ancien membre de l'éphorie byzantine, améliore considérablement notre connaissance tant de l'architecture que des peintures murales de ces églises[9]. Contrairement aux investigations architecturales plutôt limitées et encadrées, Athanasios Vionis a pu exécuter les relevés des surfaces en céramiques des bâtiments à proximité des églises à décoration aniconique, dont Hagia Kyriaki. En 1933, il fut estimé qu'il y avait 35 églises byzantines « inconnues » sur l'île de Naxos, mais comme nous l'avons vu plus haut, ce chiffre est en fait d'au moins 148 au total, desquelles 48 sont antérieures à l'an Mil. Parmi ces dernières, environ 21 sont reconnues pour être décorées d'une façon ou d'une autre de motifs aniconiques. Malgré la taille modeste de Naxos[10], ces chiffres dépassent largement la densité normale d'églises antérieures à 900 dans d'autres zones de Grèce, telles la Crète ou le Magne, et cela pourrait être mis en relation avec les églises troglodytiques de Cappadoce dans de futures études[11]. Dans le cadre de ce chapitre, nous utiliserons le terme « Haut Moyen Âge » pour se référer à la période entre la fin de l'Antiquité tardive et la période médio-byzantine (600-900),

[5] Nous sommes reconnaissants au Dr. Athanasios Vionis (à présent à l'Université de Chypre) pour avoir créé une base de données recensant les églises et les fragments de céramiques de Naxos.

[6] Dimitrokallis 1968.

[7] Dimitrokallis 2000.

[8] Chatzidakis *et alii* 1989.

[9] Mastoropoulos 2006, cet ouvrage fournit un relevé complet de clichés des églises de Naxos, y compris un certain nombre d'informations non publiées.

[10] Cité dans Dimitrokallis 1968, p. 283.

[11] Pour le Magne, voir les publications très complètes de Nikolaos Drandakis, voir également les travaux d'Anna Avramea qui analysent la répartition des églises dans leur contexte historique et topographique respectif, "Le Magne Byzantine: problèmes d'histoire et de topographie", dans Michel Balard *et alii.* (éd.) *ΕΥΨΥΧΙΑ Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler* I, Paris 1998, pp. 49-62. Pour l'Anatolie, voir Thierry dans ce volume ainsi que l'étude importante des églises de taille modeste de Cappadoce par Veronica Kalas (Kalas 2009); par rapport à la chronologie des peintures aniconiques de Cappadoce, voir aussi Brubaker/Haldon 2001, p. 25, qui essaient de prouver que les circonstances historiques des raids arabes tout au long des VIII[e] -IX[e] siècle font qu'il est grandement improbable que la Cappadoce ait été un centre majeur de création artisanale, que les programmes décoratifs aniconiques des églises seraient sensés incarner.

pour ne pas la confondre avec d'autres époques plus tardives. L'objectif de cet essai n'est pas de réévaluer le débat historique actuel concernant la datation des décorations aniconiques mais au contraire de reconsidérer les données sur ces bâtiments du Haut Moyen Age afin de les analyser comme partie intégrante d'un processus historique d'installation de population et d'utilisation de l'espace de la fin de l'Antiquité jusqu'aux temps modernes, qu'il nous reste par ailleurs encore à appréhender. Pour un archéologue environnemental, Naxos est tout à fait remarquable pour la quantité de bâtiments sacrés qu'on y trouve, leur répartition à travers une grande variété de sites et la diversité d'époques qu'elles incarnent à la lumière de leurs caractéristiques architecturales, artistiques et archéologiques.

Les peintures murales de Naxos sont distinctes de celles que l'on peut trouver ailleurs en Grèce[12], mais aussi plus globalement dans le monde byzantin, étant donné l'importance de ses peintures murales à couches multiples, constituant ainsi une « stratigraphie » permettant de situer la phase aniconique au sein d'une plus longue histoire de la décoration religieuse (fig. 1). À l'exception de deux cas, les peintures aniconiques précèdent toutes les autres phases picturales, et puisque la deuxième phase figurative de diverses églises est datée du Xe siècle ou plus tard, cette datation constitue donc un *terminus ante quem* pertinent pour la phase ou le moment aniconique. Les deux exceptions déjà mentionnées sont Panagia Drossiani et Panagia Protothronos. Pour la première, la phase la plus ancienne a été datée aux décennies aux alentours de l'an 600, celle-ci étant recouverte par une couche de peinture du XIIe siècle[13]. Dans le deuxième cas, la première phase dans l'abside est datée du VIe siècle pour des raisons de style alors que la phase suivante est typiquement aniconique avec ses motifs de croix imposantes, poissons et pains[14]. Protothronos est située au cœur d'un large village et incarne un exemple rare de survivance de la basse Antiquité puisqu'elle est illustre parfaitement le processus de conversion des basiliques paléochrétiennes en bâtiments à trois ailes, dômes et plan central, caractérisée par l'accent mis sur l'orientation est-ouest, un phénomène commun dans le monde byzantin[15]. La présence d'une grande église basilicale à Chalki, ayant évolué architecturalement à travers le Moyen Âge, implique la présence continue d'une population conséquente, tandis que pour d'autres basiliques paléochrétiennes, la présence religieuse fut souvent maintenue par la préservation de petites chapelles à nef unique construite au milieu ou sur les vestiges d'anciennes basiliques[16]. Sans même considérer les datations exactes, la séquence de peinture murales dans l'église démontre une forte continuité à Chalki, contrairement à l'importante église du VIe siècle de Katapoliani sur l'île voisine de Paros déjà décrite comme abandonnée et partiellement ruinée au temps de hagia Theoktisti de Lesbos[17]. Sur Naxos,

[12] Lafontaine-Dosogne 1987, pp. 321-337, fournit une analyse précieuse de l'importance de la décoration aniconique en Grèce.

[13] Zias 1989, pp. 42-43, fig. 28, plan p. 32.

[14] N. Drandakis dans Chatzidakis *et alii* 1989, p. 26.

[15] Voir la discussion dans Robert Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Philadelphie 2008, pp. 87-91; cf. Ćurčić 2010, pp. 315-16, fig. 334, 335.

[16] La localisation des églises byzantines préservées et leur signification en tant que moyen d'aborder la continuité des communautés byzantines grecques sur Naxos au XVIIe siècle est analysée par Benjamin Slot (Slot 1991, tout particulièrement pp. 203-204).

[17] Récemment étudié par William R. Caraher (Caraher 2010, cf. p. 247)

les églises les plus anciennes sont soit des basiliques nouvellement construites, telle celle de Chalki, soit, dans deux cas, des temples convertis en églises, tel qu'on peut le voir avec Portara, à Chora, surplombant le port de la capitale de l'île et où des traces de conversion en église sont visibles dans le temple *hekatompedon*[18]. C'est aussi le cas à Gyroulas, près d'Ano Sangri, où le temple de Déméter a été converti en basilique en deux phases principales. Sur ce site, la seconde phase de l'église basilicale fut remplacée plus tardivement par une petite chapelle rurale dédiée à hagios Ioannis Theologos[19].

Les vestiges de nombreuses basiliques paléochrétiennes sont concentrés dans l'ouest de l'île : dans l'hinterland de la ville principale de Chora, à Hagios Stephanos Fraro[20], où l'on peut trouver les ruines d'une église médio-byzantine à croix inscrite construite sur une église paléochrétienne. Au sud de la capitale mais dans l'arrière-pays de la baie de Plaka, on peut trouver une chapelle isolée et dédiée à Hhgios Matthaios indique la localisation d'une basilique plus ancienne, comme l'atteste une série de sculptures architecturales[21]. Plus vers l'intérieur de l'île, une basilique paléochrétienne a déjà été repérée comme étant une phase initiale de Panagia Protothronos à Chalki, transformée en une imposante église avec dôme. Cela dit, on trouve aussi de similaires exemples dans des endroits plus reculés. Mis à part la tour hellénistique à Cheimarros, il faut également noter la présence des traces d'une basilique, recouverte par deux petites chapelles à nef unique, l'une d'entre elle étant dédiée à Zoodochos Pigi[22] (fig. 2). Il a aussi été avance qu'une basilique sert de fondation à l'église et complexe monastique plus tardifs de Photodotis, à proximité de Danakos. Dans le district de Kaminos à l'extrémité sud de l'île, l'église Hagios Ioannis Theologos en croix inscrite est construite sur une basilique à trois ailes et supportée par des piliers[23]. Au vu de leurs formes et des sculptures intégrées dans l'architecture, ces églises basilicales sont très similaires à des bâtiments de même type recensés

[18] Dimitrokallis 2000, 11, voir aussi note 3.

[19] Les plans par phase du temple et de l'église sont reproduits dans Dimitrokallis 2000, fig. 5, 6; la chapelle ne se trouve plus à son emplacement originel car elle a été déplacée afin de faciliter l'anastylose du temple classique, *cf.* Dimitrokallis 2000, fig. 3; A Melanes, l'église est apparemment construite au sein d'une maison romaine tardive, voir Pennas dans ce volume. Pour une discussion récente incluant Naxos, Georgios Deligiannakis, "Late Paganism on the Aegean islands and the Processes of Christianisation", *in* Luke Lavan and Michael Mulryan, *The Archaeology of Late Antique 'Paganism'*, Leyde 2011, pp. 311-346 et pp. 327-333; la conversion du sanctuaire de Dionysos à Yria dans le Livadi est plus incertaine.

[20] Dimitrokallis 2000, p. 11, fig. 8; Mastoropoulos 2006, n° 13, p. 101, plan fig. 59; Dimitrokallis note également les possibles origines paléochrétiennes de Hagios Theodoros, près d'une plage, et non loin de l'extrémité nord-ouest de l'île (Dimitrokallis 2000, p. 11, 16, fig. 9).

[21] Dimitrokallis 2000, fig. 20; Mastoropoulos 2006, n° 123, pp. 208-209, fig. 163, 164.

[22] Mastoropoulos 2006, p. 207, n°s 115-116; les fouilles de la presse à olives se trouvant à proximité ont révélé des poteries datant du VIe siècle, *cf.* Athanasios Vionis *et alii*, "The hidden material culture of the Dark Ages. Early medieval ceramics at Sagalassos (Turkey): new evidence (ca. AD 650-800)," *Anatolian Studies*, 59, 2009, pp. 147-166, pp. 154, 156; en outre, les auteurs notent la présence de poteries similaires sur le site du temple converti de Gyroulas, près d'Ano Sangri.

[23] Pour Photodotis, *cf.* Dimitrokallis 2000, p. 17, fig. 18-20; Mastoropoulos 2006, p. 209, fig. 163-166; l'interprétation faite par l'auteur est remise en cause par PENNAS dans le présent ouvrage; pour Hagios Ioannis Theologos, *cf.* Dimitrokallis 2000, p. 38, fig. 96-97; Mastoropoulos 2006, p. 207, n° 122.

de façon extensive en Grèce et dans les Balkans[24], mais également dans le sud de la Turquie où ils font généralement partie d'un ensemble plus vaste de vestiges de villages et petites villes et de la basse Antiquité[25]. Aucun des bâtiments paléochrétiens de l'île de Naxos ne peut rivaliser avec la complexité architecturale et la richesse de la décoration de l'église Katapoliani sur l'île voisine de Paros[26]. De plus, à l'exception de Protothronos à Chalki, tous les exemples de basiliques paléochrétiennes mentionnés jusqu'ici ne sont connus que grâce à des fouilles ou des fragments d'architecture en surface. L'un des problèmes auxquels nous sommes confrontés en tentant de retracer l'évolution ou transformation de formes architecturales est l'uniformité relative des techniques de construction pour le grand nombre de bâtiments qui sont parvenus jusqu'à nous. Il est vrai que les murs de bon nombre de constructions médiévales, mais aussi plus tardives, sont altérés par du plâtre et de la chaux ; cependant comme on peut le voir dans un grand nombre d'exemples, il est clair que les murs étaient généralement constitués d'un mélange de gravats et de mortier, bien qu'il existe de rares exemples d'utilisation de pierres taillées ou d'autres matériaux de construction spécifiques nous permettant d'avoir une vague idée des périodes de construction[27]. (fig. 3)

Dans de précédentes études architecturales des églises de l'île, une distinction a été faite entre les basiliques chrétiennes datant de la période entre le Vᵉ et le début du VIIᵉ siècle d'une part, et les églises byzantines postérieures d'autre part, qui sont considérées comme une « classe » distincte de bâtiments tardifs. En pratique, beaucoup de ces structures sont en fait comparables en taille et plan relativement basique avec les bâtiments discutés plus haut. Il existe tout de même quelques différences, telles que l'usage de piliers et non de colonnes entre la nef principale et les nefs secondaires, ainsi que la présence d'absides à l'extrémité orientale des nefs nord et sud en lieu et place d'une abside centrale unique. Concrètement, cette stricte approche typologique peut être écartée et de nouveaux critères doivent être utilises[28] ; dans le cadre de cette discussion, nous souhaitons proposer qu'au moins certains de ces bâtiments devraient être potentiellement considérés comme datant du Haut Moyen Âge. Deux églises méritent ici toute notre attention. Dans le district de Trageia, à l'ouest du village de Chalki, il y a deux basiliques bien préservées : Hagios Isidoros et Taxiarchis Rachi. Toutes deux sont situées à l'ouest du village de Rachi et, d'après une analyse HLC, il est clair qu'elles sont situées à la « frontière » entre les zones cultivées en terrasse avec ses chênes s'étendant vers l'est et le village de Chalki et la zone irrégulière et rocheuse de pâturage s'élevant vers l'ouest[29] (fig. 4).

[24] Ćurčić 2010, p. 228 pour les commentaires de basiliques plus petites.

[25] Pour les églises de Cilicie, voir Hill 1996, pour une étude récente des sites d'habitation, voir Varinlioğlu 2007, pp. 287-318; *cf.* également l'analyse de la basilique de Tavşan Adası du côté nord de la péninsule de Bodrum, Ruggieri 1990, pp. 383-403, et Ruggieri 2005, où une phase aniconique a été détectée; et sur les églises de l'île de Gemiler, *cf.* Asano 2010 pour sa bibliographie très complète.

[26] Ćurčić 2010, pp. 236-237, fig. 250, 251.

[27] Dimitrokallis 2000.

[28] Les basiliques du VIᵉ siècle de l'Égée orientale et d'Asie mineure méridionale sont plus souvent supportées par des piliers que par des colonnes, cela est plus probablement lié aux ressources et matériaux disponible qu'à un changement « stylistique » ou typologique, *cf.* note 25.

[29] Crow/Turner/Vionis 2011, fig. 7.

Hagios Isidoros, l'église la plus au nord des deux, est la mieux préservée. Il s'agit d'une basilique à trois nefs avec un narthex étroit et des entrées par la façade sud (fig. 3, 5). Dans sa première phase, des piliers rectangulaires séparaient la nef principale des nefs secondaires surmontées d'un toit en bois comme indique par la rangée de marques des emplacements des poutres. Dans ses phases plus tardives, l'ensemble du bâtiment, à savoir les trois nefs, fut recouvert par une voûte en berceau, et l'espace entre les murs séparant les nefs secondaires et la nef principale dans le deuxième niveau d'élévation furent soutenus plus tardivement encore par de larges arcs brisés latéraux. Quoique la voûte en berceau de la nef centrale ait été décrite par Dimitrokallis comme décrivant une courbe uniforme, en vérité, elle est plutôt de type arc brisé. Il est évident que cette église a connu des altérations fondamentales tout au long de son histoire mais ces dernières ne pourront être élucidées qu'à la lumière de nouvelles inspections méticuleuses de la structure du bâtiment. Comme pour beaucoup d'autres églises de Naxos, il est évident que la taille des fenêtres a été réduite plus tard (fig. 3). Aucune décoration peinte n'a survécu, mais on peut tout de même trouver des fragments de reliefs sculptés, probablement issus du chancel, datant sans doute du VIᵉ siècle[30] (fig. 7). Un décor simple de croix et chrisme est gravé dans les linteaux du côté sud, contrairement aux conventions byzantines de la gravure décorative que l'on trouve sur l'île (fig. 6, 8)[31].

La deuxième église qui nous intéresse, celle des Taxiarchis, est bien moins préservée, bien que des fragments de peinture murale soient toujours visibles. Les trois nefs de l'église sont séparées par des arches soutenues par des piliers rectangulaires. L'arcade sud a été bloquée dans la période médiévale, probablement après l'effondrement ou la démolition de la nef méridionale. Dimitrokallis suggère que l'église fut conçue sur le modèle de la basilique voisine deHagios Isidoros ; en revanche, il critique l'association faite par Mastoropoulos entre celle-ci et une autre église de taille similaire, Hagios Ioannis Theologos à Afiklis, près d'Apeiranthos[32].

Les décorations murales aniconiques sont visibles ou sont connues sur divers types de sites, majoritairement à nef unique, souvent avec dôme, les trois églises ou se trouvent les exemples les mieux conserves de programmes décoratifs aniconiques sont Hagios Ioannis à Adisarou, Hagios Artemios à Stavros et Hagia Kyriaki près d'Apeiranthos[33]. Cependant, d'autres décorations aniconiques sont préservées dans d'autres églises, comme par exemple l'église troglodytique de Panagia i Kaloritissa[34] et la petite église à plan cruciforme de Hagios Ermolaos, près d'Apeiranthos[35]. Il y a une très grande variété de plans et de formes pour ces

[30] Dimitrokallis 2000, pp. 16, 19, n. 18, plans fig.. 12, 13, 14, clichés fig. 15, 16, détails de fenêtres fig. 196, 197; Mastoropoulos 2006, 171, 175, fig. 126.

[31] Dimitrokallis 2000, p. 69, fig. 229, 230.

[32] Dimitrokallis 2000, pp. 18-19, note 18, fig. 34, 35, 36; pour Agios Ioannis, p. 219, fig. 172.

[33] *Cf.* appendice 1 pour une liste de toutes les églises aniconiques ainsi que celles pour lesquelles c'est potentiellement le cas; les trois églises principales sont discutées et illustrées dans Chatzidakis *et alii* 1989, pp. 50-65; à Hagia Kyriaki, le narthex et la nef sud sont secondaires, *cf.* Dimitrokallis 2000, p 44, fig. 112-116, aussi Ćurčić 2010, p. 322, fig. 343, voir aussi la discussion de l'architecture de cette église et d'autres bâtiments dotés de voûtes associées à une décoration aniconique par Klimis Aslanidis dans cet ouvrage.

[34] Dimitrokallis 2000, p. 26.

[35] Dimitrokallis 2000, p. 27, fig. 47-51; Mastoropoulos 2006, p. 219, fig. 29, fig. 117-78; le thème ornemental aniconique est aussi connu grâce à de récents travaux de restauration à Photodotis, mais qui ne sont toujours

bâtiments mais, globalement, la majorité est de taille modeste, et beaucoup pourraient être décrits comme *erimaklisia*, soit de petites églises isolées et souvent positionnées en dehors des villages principaux.[36] A l'exception des églises basilicales de Protothronos à Chalki et d'une phase initiale du monastère de Photodotis mentionnée auparavant, des décorations aniconiques survivent également dans la basilique de Panagia Monastiriotissa près d'Engares au nord de l'île[37] (fig. 1, 9). L'église est dans un piètre état de conservation mais les décorations aniconiques sont préservées dans l'abside ruinée en tant que couche initiale recouverte par les artisans ayant mis en place la couche de plâtre servant de support aux peintres. Le bâtiment dans sa condition actuelle indique clairement avoir subi plusieurs campagnes de reconstructions et d'extensions[38], mais sa taille nous permet de le classer dans la même catégorie que les basiliques sus mentionnées. Parmi ces structures que nous avons déjà abordées, nous avons vu que l'église de Hagios Isidoros, à Rachi, est remarquable par les fragments de décoration architecturale et les gravures extérieures qu'on y trouve, et qui indiquent une appartenance soit à la basse Antiquité soit au Haut Moyen Âge. Les décorations aniconiques de Panagia Monastiriotissa suggèrent également une datation ancienne. Comme précisé auparavant, une discussion complète de la chronologie et des inspirations culturelles des programmes décoratifs aniconiques de l'île de Naxos n'est pas l'objectif de notre argumentation. En revanche, il est intéressant d'observer le débat extrêmement polarisé entre historiens de l'art, ou certains établissent une relation entre les décorations aniconiques ornant les églises et les politiques iconoclastes des empereurs Isauriens, Léon III et Constantin V, et tout particulièrement Théophile, alors que d'autres scientifiques rejettent cette association[39]. En excluant une telle connexion, Leslie Brubaker et John Haldon ont observé que : « l'aniconisme apparait généralement pour signaler tant, voire seulement, l'incapacité de financer (ou trouver) un artisan suffisamment formé que la mise en place de tendances iconoclastes. » Certes, il ne semble pas être irraisonnable de douter d'une relation directe entre des politiques constantinopolitaines et un phénomène décoratif local, autant les exemples de Naxos visibles dans Hagios Ioannis Theologos, à Adisarou, et Hagios Artemios, ainsi que d'autres cas moins étudiés tout autour de l'île ne semblent pas refléter une imagination ou ingéniosité limitée comme il a pu être suggéré. Une étude et un catalogage de première importance des céramiques architecturales byzantines nous permettent d'adopter un angle alternatif sur la signification des décorations non figuratives. Dans cette recherche, la majorité des exemples préservés sont issus de contextes constantinopolitains[40]. Alors que certains des carreaux de céramique vernis dans le catalogue sont figuratifs, la plupart sont illustres par de riches thèmes décoratifs, quelques-uns ressemblant fortement à ce qu'on peut

pas publiés, *cf.* MASTOROPOULOS 2006, p. 209; CHATZIDAKIS *et alii* 1989, 11, où il fait référence aux décorations aniconiques de l'église triconque paléochrétienne de Panagia Drossiani mais MASTOROPOULOS 2006 n'en dit rien.

[36] GERSTAL 2005, p. 166; KALAS 2009..

[37] DIMITROKALLIS 2000, 23, fig. 37-39; MASTOROPOULOS 2006, 93, 97, fig. 54.

[38] DIMITROKALLIS 2000, fig. 39.

[39] Le point de vue précédent est clairement exprimé dans le propos introductif de CHATZIDAKIS *et alii* 1989, 11; et plus particulièrement la présentation méticuleuse par Myrtali Acheimastou-Potamianou in CHATZIDAKIS *et alii* 1989, pp. 50-57; d'autres attribuent ces constructions à un règne spécifique, Agapi Vasilaki-Karakatsani in CHATZIDAKIS *et alii* 1989, p. 63; pour une perspective contradictoire, voir BRUBAKER/HALDON 2001, pp. 4, 2.

[40] GERSTEL/LAUFFENBURGER 2001.

trouver à Naxos. L'essai d'Anthony Cutler est très intéressant car il identifie la voûte de l'abside de Hagios Artemios comme « la simulation d'une surface carrelée – le reflet visible tel que cela devait être autrefois, d'un artefact qui ne nous est désormais plus accessible », et situe un nombre conséquent des thèmes décoratifs au sein des traditions tant byzantines qu'islamiques[41].

De façon peu surprenante, la plupart de ces divergentes interprétations s'expliquent par les incertitudes chronologiques qui sont tout à fait typiques pour cette période. En comparaison de périodes antérieures ou postérieures, peu de textes historiques sont disponibles, les inscriptions sont rares et les données sur les céramiques, qui, pour la basse Antiquité, sont un outil chronologique précieux pour l'archéologue, demeurent incomprises. Dans un tel climat d'incertitude, il devient facile de laisser prendre par les « réalités historiques » et de lire les textes trop littéralement. Un tel problème qui affecte tout particulièrement la période du Haut Moyen Âge en Égée est lié aux raids de la marine arabe et au développement de la piraterie dans une zone maritime autrefois sécurisée au titre de la *Pax Romana*. Par ailleurs, l'existence de cette ancienne sécurité a récemment été remise en question par Hordern et Purcell dans leur étude ambitieuse sur la Méditerranée antique[42]. Une fois que les armées arabes eurent le contrôle des ports du Levant en Syrie et Palestine, ainsi que celui d'Alexandrie en 645, l'Empire byzantin fit face pour la première fois à un pouvoir hostile dont la capacité maritime rivalisait avec la sienne dans l'est du bassin méditerranéen et qui pouvait menacer non seulement les côtes méridionales d'Asie mineure, mais aussi la capitale elle-même, ce qui fut le cas de façon notable lors de deux sièges par terre et par mer en 674 et 717. Ces deux tentatives se soldèrent par un échec, et l'on peut se demander jusqu'à quel point les Arabes demeurèrent une menace pour les archipels égéens avant la capture de la Crète par les Arabes andalous en 826-827[43]. La majorité des débats historiques et artistiques actuellement se cristallisent sur les troubles attribués aux pirates et aux Arabes[44]. Cependant, les références textuelles sont très succinctes, et les interprétations historiques sont souvent sélectives et partiales. Ainsi donc, dans sa discussion sur la côte et les îles égéennes, Hélène Ahrweiler fait référence à la Grèce et à son opposition aux politiques iconoclastes menées par Léon III, ainsi qu'à la tentative désastreuse d'attaque maritime de Constantinople par les Grecs en 727, mais en négligeant le processus d'émigration depuis ces mêmes régions vers la capitale sous Constantin V en 754/5 après la dernier et fatale occurrence de la peste justinienne dans la capitale[45], ou encore la

[41] GERSTEL/LAUFFENBURGER 2001, pp. 95-96, 103, pour l'essai d'Anthony Cutler, voir pp. 159-171, spécialement pp. 160-161. Néanmoins, la gamme de motifs décoratifs utilisés à Naxos dépasse ce que l'on connait des corpus de céramiques et inclut des modelés qui semblent davantage avoir été inspirés par les mosaïques romaines utilisées comme revêtements de sol, mais aussi d'autres sources, voir tout particulièrement l'église de Hagios Ioannis Theologos, à Adisarou, CHATZIDAKIS *et alii* 1989, pp. 50-52, 54-55.

[42] HORDERN/PURCELL 2000, pp. 153-160.

[43] AHRWEILER 1966, spécialement pp.38-40.

[44] *Cf.* MASTOROPOULOS 2006, p. 41, voir aussi les commentaires dans CROW/TURNER/VIONIS 2011, p.116.

[45] MASTOROPOULOS 2006, pp. 43-44, Theophanes *Chron.* AM 6218; pour les transferts de populations insulaires grecques sous Constantin V, voir *ibid. op. cit.*, AM 6247. Ce mouvement de population pourrait indiquer qu'au moins certains des insulaires égéens ont des tendances pro-iconoclastes, même s'il se peut que cela suggère également qu'il s'agissait là d'une région suffisamment peuplée pour en forcer l'émigration d'une partie de ses habitants.

mise à contribution de « 500 maçons d'Hellas et des îles » conscrits par Constantin V pour la reconstruction de l'aqueduc thrace à Constantinople en 766[46]. Personne ne peut douter de l'omniprésence des menaces pesant sur le monde byzantin du VIIe au IXe siècle. En revanche, ces dernières n'étaient pas uniformes and il faut invoquer avec caution des évènements historiques régionaux pour expliquer des faits locaux souvent peu ou prou documentés.

Ces menaces maritimes pesant sur la sécurité des îles se traduisent naturellement par la présence de la forteresse d'Apalirou, située dans le district de Marathos, sur un éperon au sud-ouest du massif central de l'île. Cette colline rocailleuse, s'élevant à 474 mètres, offre un panorama inégalé des côtes sud-ouest de l'île ainsi que des îles voisines. La forteresse est considérée comme ayant été abandonnée après l'occupation de l'île par les Francs après 1207. Elle est composée d'un circuit de murs solides et renforces par l'utilisation de mortier, avec un nombre considérable de citernes et des traces d'occupation importante sur le sommet et les flancs de la colline[47]. Dans un rayon de trois kilomètres autour d'Apalirou, dans le district de Lathrino vers l'ouest et celle de Marathos vers l'est et le sud, on trouve de nombreuses églises, notamment celle de Hagios Ioannis Theologos à Adisarou, remarquable pour ses décorations aniconiques exceptionnelles, ou encore celle de Hagios Stephanos à Marathos[48], Les vestiges proéminents d'une église basilicale peuvent être observés au sommet de la forteresse. Cette dernière est constituée d'une nef principale et d'une nef secondaire au sud, séparées par des piliers, et des chapelles plus récentes sur les côtes nord et sud. Tant dans sa forme que son échelle, cette phase initiale de l'église rappelle les structures de Hagios Isidoros, à Rachi, et Panagia Monastiriotissa, près d'Engares. Aucune datation précise n'est vraiment possible pour ces sites[49], mais les reliquats d'anciens reliefs et de décorations aniconiques déjà mentionnés indiquent clairement une datation ancienne, ce qui nous permet de commencer à reconstituer les paysages ecclésiastiques de l'île. En sus des 21 églises listées dans l'annexe 1 et/ou la présence d'ornementations aniconiques est démontrée, nous pourrions compléter cette collection d'églises du Haut Moyen Âge avec celles de Hagios Isidoros à Apalirou Kastro, et probablement l'ancien temple converti en église de Gyroulas, ou des poteries du VIIIe et IXe siècle ont été mises au jour[50].

Cet assemblage de bâtiments conservés et antérieurs à l'an 900 est unique par le nombre d'églises, mais aussi par leur diversité. Les études archéologiques de la campagne grecque cherchent à comprendre son histoire à long terme ainsi que son écologie humaine par une

[46] Theophanes Chron. A.M. 6258, pour ces constructions, voir J. Crow, J. Bardill and R. Bayliss, *The Water Supply of Byzantine Constantinople*, Londres 2008, pp. 19-20, 104-106.

[47] Lock 1995, pp. 216-217; Mastoropoulos 2006, pp. 151-153, fig. 112, 113.

[48] D'autres incluent Hagios Stephanos dans Kato Marathos, Mastoropoulos 2006, 153, que l'on estime avoir connu une phase aniconique ainsi qu'une phase encore antérieure paléochrétienne, indiquée par des éléments sur le site.

[49] Une équipe norvégienne a récemment commencé une étude de Kastro Apalirou et nous ne pouvons qu'espérer que cela nous permette de mieux comprendre la chronologie et le rôle de cette forteresse et colonie égéenne du Haut Moyen Âge, voir http://www.hf.uio.no/iakh/english/research/projects/naxos/index.html.

[50] *Cf.* note 22.

analyse méticuleuse de la surface et le vaste rassemblement d'artefacts de différentes sortes[51]. Pour la période suivant l'époque classique sur Naxos, cela ne fut le cas que pour des fouilles limitées effectues pour l'éphorie byzantine à Hagia Kyriaki ou sur d'autres sites mentionnés préalablement. Ces fouilles se focalisent souvent sur les fragments du passé enfouis sous terre : fragments de poterie, silex et *spolia*. En revanche, à Naxos, nous avons une distribution de près de deux douzaines de ces églises et chapelles datant du Haut Moyen Âge, une mine d'informations sur les considérations temporelles et spirituelles de ces insulaires byzantins. La localisation de ces églises et chapelles offrent potentiellement un aperçu des évolutions du peuplement et de la manière dont ces communautés négocièrent entre elles ainsi qu'avec ces forces étrangères se trouvant par-delà le *chorio*[52] (fig. 10). Le nombre important et l'emplacement des bâtiments ayant survécu nous invite à nous poser des questions d'échelle et de propriété. Est-ce que ces bâtiments répondent aux besoins de ces communautés ou sont-ils symptomatiques d'un développement des dévotions et des patronages privés ? Dans quelle mesure les différentes phases de répartition des basiliques et églises plus modestes sont-elles liées aux transformations des sites de peuplement au fil du temps ? Il est toujours important de se souvenir que ces bâtiments sont partie intégrante d'un espace fermé, insulaire et rural, qui évolua sous l'impulsion de circonstances extérieures tout aussi mouvantes, ce que les sources historiques ne révèlent que partiellement pour une grande part de l'ère byzantine. Cette réflexion dépasse le cadre des îles grecques et nous invite à reconsidérer la densité apparente des sites d'habitation en Grèce, en incluant Naxos et le Magne intérieur, est véritablement une explication « normale » ou suffisante pour comprendre la répartition des sites religieux dans le monde byzantin, comme on pourrait s'y attendre en Asie mineure et dans les provinces impériales des Balkans. Une observation particulière de Naxos peut nous aider à élaborer un début de réponse à toutes ces questions, comme l'album de vues aériennes de Trageia de George Anomeritis le prouve. En effet, les églises elles-mêmes habitent un paysage d'anciens chênes et oliviers, de champs en terrasses et de murets de pierre. Cet ensemble préserve et documente l'histoire de l'utilisation et l'exploitation de cet environnement. À l'avenir, toute recherche devra confronter l'enjeu d'intégrer les ressources exceptionnelles disponibles que sont les églises médiévales protobyzantines ainsi que les autres monuments constituants le paysage historique et cultuel/religieux de l'île[53].

[51] L'apport des relevés à la compréhension de la Basse antiquité et les périodes qui suivent est discuté par John Bintliff (Bintliff 2000); pour une introduction à la nouvelle approche multidisciplinaire, voir Andrew Bevan *et. alii*, "The Fragile Communities of Antikythera", *Archaeology International*, 10, 2008, pp. 32-36.

[52] Voir les études récentes de GERSTAL 2005, p.166; Kalas 2009, spécialement pp. 87-88, et Nixon, L. *Making a Landscape Sacred. Outlying Churches and Icon Stands in Sphakia, Southwestern Crete.* Oxford 2006.

[53] Jim Crow souhaite remercier les organisateurs de l'avoir invité à participer au colloque à Genève ainsi que pour leur générosité et leur hospitalité. Cela va sans compter tous les commentaires et observations reçus à l' occasion de séminaires et présentations magistrales à Edimbourg, Athènes et Oxford. Les auteurs souhaitent remercier le *Arts and Humanities Research Council (UK)* pour son support donné à ce projet au titre de son programme de recherche "Paysage et Environnement", Nous tenons également à remercier chaleureusement nombre de chercheurs pour leur intérêt et soutien, dont Dr.Thanasis Vionis, Dr Charalambos Pennas, Dr Ruth Macrides and Prof. Paul Magdalino. De plus, nous souhaitons remercier mon étudiant, Thibaut Clamart, de sa traduction française de notre texte anglais.

Nom de l'église	"Paroisse"	District	CHATZIDAKIS 1989	MASTOROPOULOS 2006
Hagios Theodoros	Aggathiades	Hagia		Mast n° 11
Hagia Kyriaki Kallonis	Stavromenies	Apeiranthos	Chatz p.34	Mast n° 141
Hagios Georgios	Apeiranthos	Apeiranthos	Chatz p.30	Mast n° 130
Hagios Ermolaos Kalava	Apeiranthos	Apeiranthos		Mast n° 132-133
Hagios Georgios	Ropiki	Danakos	Chatz p.36	Mast n° 127-128
Moni Christou Photodoti	Danakos	Danakos		Mast n° 123
Hagios Pantalemon Lakomersina	Lakous	Danakos	Chatz p.32	Mast n° 138
Hagios Ioannis Theologos	Danakos	Danakos	Chatz p.29	Mast n° 125
Panagia Monastiriotissa	Engares	Engares	Chatz p.41	Mast n° 5
Hagios Efstathios	Mikraria	Filoti-Aria	Chatz p.21	Mast n° 112
Hagios Dimitrios Chalandron	Chalandra	Kinidaros	Chatz p.37	Mast n° 142
Hagios Stephanos	Kato Marathos	Marathos	Chatz p.18	Mast n° 67
Hagios Georgios Melanon	Melanes	Melanes		Mast n° 36
Parekklisi Agiou Akepsima	Polichni	Plaka-Avlia		Mast n° 25
Hagia Kyriaki Kechron	Tripodes	Plaka-Avlia		Mast n° 21
Prophitis Ilias	Messi Potamia	Potamia		Mast n° 32
Panagia Kaloritissa	Ano Sangri	Sangri	Chatz p.11	Mast n° 55
Hagios Nikolaos	Ano Sangri	Sangri	Chatz p.12	Mast n° 41
Hagios Ioannis Theologos Adissarou	Lathrina	Sangri		Mast n° 59
Hagios Artemios	Sangri	Tragaia	Chatz p.10	Mast n° 46
Agioi Apostoloi Metochiou	Akadimoi	Tragaia	Chatz p.8 ?	Mast n° 90
Hagios Ioannis Theologos	Kaloxylos	Tragaia	Chatz p.6	Mast n° 92-93
Panagia Protothronos	Chalki	Tragaia	Chatz p.1	Mast n° 77

Tableau 1 Liste des églises avec décorations aniconiques certaines ou potentielles sur Naxos (travail de recensement par Dr. Thanasis Vionis)

Aniconic Cyprus[1]

Christodoulos A. Hadjichristodoulou

In 730 AD, thirty years after the return of the Cypriots from their migration to the Hellespont, the period of the Iconoclastic Controversy started in the Byzantine state.[2] Cyprus remained faithful to the veneration of the icons, with the exception of a very few isolated instances, such as the reported at the Seventh Ecumenical Council (787) by the Archbishop of Constantia – Salamis, Constantine:[3] a muleteer entered a church at Constantia and seeing a wall painting which depicted the Theotokos, hastened to put out its eye, but was himself blinded in his right eye by divine intervention.[4] I should point out that the written sources are inadequate : modern researchers interpret the same issue in differing ways.[5]

According to what we are told by Stephen, a deacon of Constantinople, in the Life of St Stephen the Younger (for the years 741-764), the Iconoclastic Controversy did not spread to Cyprus, or in the neighboring parts from Tripolis to Tyre and Joppa.[6]

In 754 (Synod of Hieria), the island became a refuge and place of exile for monks from Asia Minor who were upholders of the icons. Similar references can also be found in the *Chronographia* of Theophanes (760-817/8) and in the *Apologeticus minor* of Nicephorus, patriarch of Constantinople.[7]

---

[1] I would like to congratulate the Symposium Organizing Committee and to thank them for the invitation to me to speak at this very important gathering. It is our wish to save the Church of Hagia Kyriake on Naxos. The aim of this paper is to give you an account of the aniconic painting of churches in Cyprus, which have been dated from the 8th to the 10th century.

[2] Kyrri 1986 ; Foulias 2003-2004, p. 125, note 14.

[3] Mansi XIII, 77-80 ; Papageorgiou 1995, p. xv.

[4] Fact quoted by Kyrri 1986, p. 356 ; Egglezakis 1996, pp. 85-86. See also Chotzakoglou 2005, pp. 581 et 583, note 897.

[5] Cf. nn. 6 and 10.

[6] *La vie d'Étienne le Jeune*, § 28 ll. 10-25 Auzépy 1997 (who rather disbelieves this information, n. 195) = *P. G.* 100, col. 1117 ; Foulias 2003-2004, p. 137 n. 91.

[7] Theophanes, *Chronographia* I, 445 De Boor ; Nicephorus, *Apologeticus minor*, *P. G.* 100, col. 837-840.

In 787, Cyprus, as noted above, took part in the Seventh Ecumenical Council at Nicæa, represented by the Bishops of Constantia Constantine, of Kitium Theodore, of Amathus Alexander, of Soloi Eustatius, of Chytri Spyridon, and of Trimithus George. Archbishop Constantine presided at the condemnation of the iconoclasts.[8]

Furthermore, it is narrated in the Life of St Peter of Atroa that the saint visited Cyprus where he remained for ten months : καταspασάμενος ἅγια ('venerating holy things'), without there being any further information as to whether these were icons or sacred relics of saints.[9]

It can be concluded from the survived sources that iconoclasm did not find fruitful soil in Cyprus, because of the great distance from the power centre and the political conditions which prevailed on the island, particularly during the period of the so-called joint sovereignty of the Byzantines and the Caliphate (mid 7[th] – mid 10[th] century).[10]

Aniconic wall-paintings

Accordingly, "the examples of wall-paintings from the early phase of this period [649-965] which have survived in Cyprus are few in number and demonstrate the preference for non-figurative decorative which prevailed during the proto-christian times and the fluctuations in the arrangement of the iconographic programme which followed when compared with the one we are familiar with from monuments of the same period in other regions of the Byzantine Empire".[11] It seems that the Church of Cyprus in the early years of the Iconoclastic Controversy adopted a moderate stance, or, possibly, a position in favour of the supporters of the icons. In texts of this period written by bishops of Cyprus, the veneration of icons is extolled, and, as can be inferred from the quoted passage in the Life of St Stephen the Younger, though Cyprus was *ὑπὸ τὴν ἐξουσία τοῦ δράκοντος* (' in the power of the dragon ')–that is, of the Emperor Constantine V (728-775)– "it did not pay obedience to his void voice".[12]

The monuments with aniconic paintings are the following :

Basilica of Hagia Barbara at Koroveia

It has not proved possible to excavate and investigate systematically the ruined Basilica of Hagia Barbara at Turkish-occupied Koroveia on the Karpasia peninsula.[13] According to

[8] See n. 3.

[9] *La vie merveilleuse de saint Pierre d'Atroa († 837)*, ed., trad. et comment. par Vitalien Laurent, Bruxelles 1956 ('Subsidia Hagiographica 29'), p. 101, § 14 ; Egglezakis 1996, p. 84 ; Chotzakoglou 2005, p. 578-579 ; Foulias, p. 137.

[10] A contrary view is expressed by Chotzakoglou, who does not believe that Cyprus was a refuge for the upholders of the icons (see Chotzakoglou 2005, pp. 579, 583).

[11] Chotzakoglou 2005, p. 577.

[12] See n. 6.

[13] Chotzakoglou 2005, p. 584 ; Papageorgiou 2010, pp. 187-191. The state of the monument is poor, and it is in need of immediate conservation.

Athanasios Papageorgiou, the existing vaulted basilica, which dates from the 8[th] century, replaced an earlier one, with a wooden roof[14] (fig. 1-9).

The aniconic decoration which has been preserved on the eastern inner surface of the middle row of column arches is likely to have some connection with the Iconoclastic Controversy.[15] It consists of geometrical non-figurative ornamentation formed by serpentine, spiraling and intersecting concentric circles in bright shades of chestnut-red, black and green (fig. 7). The iconography and the vivid colours are reminiscent of the fragmentarily preserved decoration of the eastern dome of the Church of Hagia Paraskeve at Geroskipou[16] (fig. 10). On the keystone of the eastern arch we have located an incised cross of small dimensions (fig. 8-9).

Hagia Paraskeve at Geroskipou

The second monument which preserves aniconic decoration is in western Cyprus, in the village of Geroskipou. The church is dedicated today to Hagia Paraskeve and is one of the two surviving five-domed churches on the island.[17] At the eastern extremity of the south aisle a small four-conches tomb, covered by a small dome, has been annexed. Researchers who have studied the monument date it from the 8[th] to the 10[th] century.[18]

The cruciform arrangement of the domes (fig. 10) shows the influence of the large cruciform basilicas of Hagios Joannis the Theologos at Ephesus and the Hagioi Apostles in Constantinople.[19] In this church, the cruciform arrangement of its five domes and the semi-circular conches within the tetraconch, which again form a cross, perhaps suggest a cult associated with the Holy Cross.[20]

The non-figurative representations with two crosses, a small one in the Holy Bema (fig. 11) and another one (fig. 12) on the eastern dome stresses even more the significance of the cross for the church, originally dedicated to the Holy Cross.[21] The existence of a double-sided icon with the Crucifixion on one side and Our Lady on the other, a work of the 15[th] century, militates in favour of this, as does its later dedication to Hagia Paraskeve, the depiction of whom personifies Good Friday and is thus linked with the Passion. In modern times, it has been misinterpreted as a church dedicated to the martyr Paraskeve celebrate on July the 26[th].

On the eastern dome of the middle aisle of the church, above the sanctuary and the altar, the aniconic representation of a jewelled cross is the central theme[22] (fig. 12). This

[14] Papageorgiou 2010, p. 187.

[15] Chotzakoglou 2010, p. 426.

[16] See *infra* ; Foulias 2003-2004, pp. 123-145.

[17] The other one is the Church of Sts Hilarion and Barnabas in Peristerona Morfou.

[18] Foulias 2003-2004, p. 128.

[19] *ibid.*, pp. 128-129.

[20] *ibid.*, p. 128.

[21] *ibid.*, p. 128.

[22] Vincenzo Ruggieri, *Byzantine religious Architecture (582-867) · Its history and structural elements*, Rome 1991, fig. III, p. 47 ; Chotzakoglou 2005, pp. 584-585.

decoration consists of three zones. In the first outer band, intertwined wheels appear. The second-middle-band consists of a single braid. In the third-inner-zone, a cross with the ends of its arms slightly broadened is depicted.

In each of the four curvilinear triangles which are formed by the arms of the cross there are rhomboid patterns, radiating towards the band. An attempt has been made at a three-dimensional rendering.[23]

The inner parts of the arms are decorated with free quatrefoils and pearl-shaped medallions with an inlaid cross, surrounded by a circular frame. The finials of the arms of the cross are broadened out ; its centre has been damaged and we do not know what was depicted there.

Perhaps the presence of the medallions with their crosses on the arms of the cross supports the view that the decoration was aniconic, without, that is, a depiction of the figure of Christ at the point of intersection of the two arms, as, for example, in the case of the bronze cross from Gourri of the 10th – 11th century[24] (fig. 13). The colours employed are limited : chestnut-red, blue, and ochre. The cross from Geroskipou shows some similarity with the cross and spiralling decoration in the Church of Chimera in Asia Minor (9th – 10th century).[25]

Decorative motifs such as the wheel, the braid, and the quatrefoil which are to be found in the decoration of the dome of Hagia Paraskeve are close to the art of the Early Christian and Early Byzantine periods, for example, in mosaics, and even to Arab art. The red rhomboid patterns of the cross in Hagia Paraskeve are not frequently encountered. They show some similarity with the spiralling decoration in the Church of Hagios Georgios Sangriou (8th – 9th century), in the conch of Hagios Ioannis st'Adisarou on Naxos (fig. 14)[26] (9th century) and in churches in Cappadocia, such as that of Hagios Georgios Zindanonu (around the 9th century) and the church in Chimera (9th – 10th century).

---

[23] [Which is noteworthy in the aniconic churches in Naxos (see Chatzidakis *et alii* 1989, *passim*, and *infra*, n. 26). The isles of Cyprus and Naxos were probably in contact, more than written documents attest ; see *ibid. N. of the Eds*)]

[24] Papageorgiou 1995, p. 7.

[25] I would like to thank Maria Xenaki for the information about the decoration of the iconoclastic church of Chimera.

[26] George St. Mastoropoulos, *Νάξος. Το άλλο κάλλος. Περιηγήσεις σε βυζαντινά μνημεία / Naxos · Byzantine monuments*, Athens n.d., pp. 139, 142, 150, fig. 105. [On the probable contacts – more than written documents attest–between the isles of Cyprus and Naxos at the time, which artistic similarities seems to confirm, see Georgios Dimitrokallis, «The Byzantine Churches of Naxos», *in* Dimitrokallis 1972, p. 188 (architecture presents commun elements) ; Id., « Ὁ ναὸς τοῦ ἁγίου Μάμαντος στὴ Ποταμιά », *ibid.*, p. 64 (veneration of saint Mamas is as developped in Naxos as it is in Cyprus); Angeliki Laïou et al. (ed.), *Οἰκονομικὴ ἱστορία τοῦ Βυζαντίου, τόμος α΄*, Athens, 2006, p. 167 (Naxos is on the maritime way from West to Cyprus); Catherine Abadie-Reynal, «Les échanges interrégionaux de céramiques en Méditerranée orientale entre le IVe et le VIIIe siècle», Ewald Kislinger – Johannes Koder – Andreas Külzer, *Handelsgüter und Verkehrswege, Aspekte der Warenversorgung im östlichen Mittelmeerraum (4. Bis 15. Jahrhundert)*, Vienna, 2010, p. 32. *N. of the Eds.*

It shows a striking resemblance to the aniconic decoration of the Church as Hagios Basileios, near Sinassos[27] (fig. 15-16), where the continuous interweaving braid which surround the cross on the ceiling are contained in a square frame, whereas at Geroskipou the frame is circular, because of their application to the cylindrical of the dome. Scholars propose differing dates for the church at Sinassos which start from the first quarter of the 8th and reach the 10th century, with a most likely dating to the second half of the 9th.[28]

The depictions of the cross at Gulu Dere (fig. 17) and in Hagios Basileios at Sinassos (fig. 15-16) are closest in terms of iconography to the aniconic decoration at Geroskipou. The two Asia Minor churches are likely to date from the 9th century. This decoration, though aniconic may be, is not of an iconoclastic character, since iconoclasm was not implemented in Cyprus, in spite of the fact that there were isolated iconoclastic episodes which were reported by Constantine, Bishop of Constantia, at the Seventh Ecumenical Council as we mentioned before. The subject was probably imported from Asia Minor – in any event, the cross is a particularly popular subject in Christian painting which is encountered in both iconoclastic and non-iconoclastic churches. Another opinion says that the decoration belongs to a group of iconoclasts about whom no information has been preserved.

Katholikon of the Monastery of the Apostle Barnabas

In the katholikon of the Monastery of the Apostle Barnabas[29] (fig. 18-19), the aniconic mosaic decoration in the two domes forms a single exception (fig. 20-22). In the view of Chotzakoglou, the decoration and the whole of the architecture suggest the sponsorship of some prominent figure, probably from Constantinople, precisely as in the case of other monuments of the late 10th century, for example at Hagios Lazaros in Larnaca and Hagios Procopios at Sygkrasi,[30] with the use of marble inlay or sculptured decoration. The tesserae are small, and this is clearly immured ornamentation.

The mosaic in the centre of the eastern dome is octagonal in form, and consists of a cross with the extremities of the arms broadened out, while the inner sections are filled with multicoloured tesserae in geometrical patterns (fig. 20-21).

The mosaic in the western dome consists of eight isosceles triangles in a radial pattern, decorated with multicoloured tesserae. It is not known whether the mosaic of the dome is in second use (fig. 22). A comprehensive study of these fragments is not feasible, by reason of the Turkish occupation of the monument.

---

[27] Demetrios Pallas, «Une note sur la décoration de la chapelle de Haghios Basileios de Sinasos», *Byzantion*, 48, 1978, pp. 208-225 ; Nausika Panselinou, *Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, Athènes 2010, p. 132.

[28] Charles Delvoye, *Βυζαντινή τέχνη*, trad. M. Papadaki, Athènes 1991, fig. 79 ; Foulias 2003-2004, pp. 134-135.

[29] Chotzakoglou 2005, p. 576 ; Papageorgiou 1995, pp. 96-97.

[30] Kostis Kokkinoftas, *Ιερά Βασιλική και Σταυροπηγιακή Μονή Αποστόλου Βαρνάβα. Ο Βίος του Αποστόλου Βαρνάβα – Οι πηγές – Η ιστορία της Μονής – Η Αρχιτεκτονική*, Lefkosia 2009, fig. 19-22 ; Papageorgiou 1995, pp. 429-432.

Church of Our Lady Kanakaria

In the church of Our Lady Kanakaria at Lythrankomi[31] (fig. 23), also in the occupied areas, the aniconic wall-painting is fragmentary. This decoration, belongs to the second building phase of the church, and has been dated to the 9th or 10th century.

Geometrical decoration also covers the *esorrhachia* of the northern row of piers and probably belongs to the same phase of painting, or is earlier (fig. 24). Megaw and Hawkins dated these wall-paintings to the 12th century, but the corresponding decoration with which they are compared in the sanctuary is completely different.[32] Similar ornamentations are to be found on the *esorrhachia* of the -probably- 7th century phase of the Basilica of Hagios Demetrios in Thessaloniki.[33]

Other Churches

An anonym church in the region of *Ayia* of Agia Triada village in Karpas peninsula has a wall painting with a red cross.[34] Recently a new aniconic decoration with two animals, an inscription and many crosses was found in the church of St Athanasia in Rizokarpaso dated to the first half of 9th century.[35]

Conclusion

So the question is, to what extent the aniconic decor of the aforementioned churches is due to survival of aniconic tendencies in Christian art from the prot-christian period and what is owed to 'iconoclast program'. The discovery of the aniconic decoration in St Athanasia is perhaps providing a clue to this yet unanswered question in Cypriot art history.

[31] Papageorgiou 1995, p. 282 ; Chotzakoglou 2010, pp. 428-429.

[32] Arthur H. S. Megaw, Ernest F. W. Hawkings, *The church of Panagia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus · its mosaics and frescoes*, Washington 1977 ; Papageorgiou 1995, p. 286.

[33] Chotzakoglou 2010, pp. 584-585.

[34] Tryphon Papayiannis, Angelos Smayas, « Εκκλησίες και εξωκλήσια Καρπασίας », P. Papageorgiou 2010, p. 176 ; Chotzakoglou 2010, pp. 426-427.

[35] Andreas Foulias, «Ανεικονικός διάκοσμος και μια πρώιμη βυζαντινή επιγραφή από το ναό της Αγίας Αθανασίας στο Ριζοκάρπασο», *Βυζαντινά*, vol. 30, 203-229.

Y a-t-il une monnaie iconoclaste ?

Matteo Campagnolo

A Rome[1], puis à Byzance[2], la cour exerçait un contrôle étroit sur les choix iconographiques de la monnaie, car la monnaie fonctionnait aussi comme un instrument de propagande pour promouvoir la politique impériale. Selon la tradition historiographique généralement acceptée, l'iconographie monétaire aurait donc en commun avec l'iconomachie[3] des VIIIe et IXe siècles à Byzance d'être dictée par la cour. En effet, d'après les historiens byzantins, la doctrine du refus des images en 726-730 était partie des empereurs, qui avaient su l'imposer comme la doctrine officielle de l'Église. Alors, une question surgit d'elle-même : y a-t-il une monnaie qui reflète les choix de la cour dans le domaine religieux ? La réponse, pour étonnant que cela puisse paraître, semble être non[4] : les modifications dans les choix iconographiques sous les Isauriens sont de nature politique et non religieuse[5]. Même en y regardant de très près, pas de manifestations directes de l'iconoclasme dans la monnaie. Tout au plus, des arguments *ex silentio*. Et pourtant la monnaie, surtout les frappes de prestige en or, a toujours été au service de l'idéologie officielle ; les autres monnaies également, en argent et en bronze, dans la tradition romaine, n'étaient pas négligées, car elles s'adressaient à un public beaucoup plus large que les destinataires de la monnaie d'or. Si tel est le cas, pourquoi ne constate-t-on aucun changement iconographique allant dans le sens de l'iconomachie sur la monnaie ? Une réponse pourrait être qu'il n'y avait simplement pas de monnaie iconique ou iconodoule avant 726-730 qu'il fût urgent d'aligner sur les nouvelles positions de la cour. Cela reviendrait-il à dire en somme que

[1] Perez 1989, *passim* : Zanker 1997³, pp. 86-91 et *passim* ; Caccamo Caltabiano 2004, *passim*.

[2] Kellner 1968, p. 6 ; Grabar 1936, *passim* et, en particulier, pp. 166-169. Pour l'époque qui nous concerne, les modifications auxquelles est soumise la figure impériale sur la monnaie est la meilleure preuve que la monnaie reflétait de près les « humeurs » de la cour (*DOC* III/1, pp. 107 ss. ; récemment Humphreys 2013, p. 232).

[3] Demandt/Engemann 2007, p. 122-123. – Εἰκονομαχία est un mot historiquement plus correct qu'iconoclasme (récemment encore Haldon/Brubaker 2011, p. 2).

[4] *Ibid.*, p. 153. Comme l'avait déjà bien vu Grabar 1984², pp. 136, 143 : « une exception cependant, dirait-on : une image du Christ apparaît à l'avers des pièces de Michel III et de sa mère Théodora, dans les années qui suivent immédiatement le retour solennel de ces princes au culte des icones (843) ».

[5] Grabar 1936, pp. 166-167.

l'aniconisme a précédé l'iconisme dans la monnaie[6] ? Il est incontesté qu'une caractéristique de la monnaie est d'être très conservatrice : l'aspect extérieur s'attache à protéger et à mettre en évidence la stabilité économique et financière de la monnaie, qui est une des conditions de son succès. Son iconographie, dans ce qui touche les fondements de l'État, se doit également d'être de l'acception la plus générale et donc, sauf cas particuliers, conservatrice[7]. Ainsi, la prudence avec laquelle des éléments dénotant l'adoption du christianisme par l'Empire furent introduits dans la monnaie à partir de l'époque de Constantin a fait et fait encore l'objet de nombreuses explications[8]. Cela signifie aussi que la monnaie peut offrir, tout de même, des indications à ne pas négliger dans le cadre de l'étude du phénomène de l'iconomachie[9].

Le renvoi du patriarche de Constantinople par Léon III et son remplacement par un autre, prêt à soutenir la ligne imposée par l'autocrate en matière d'images religieuses, et surtout le remplacement sur la porte de Chalki au palais de l'image mosaïque du Christ par une croix et une inscription étaient des décisions de choc[10], qui montraient apparemment que l'empereur ne reculerait devant aucune mesure apte à faire triompher ses choix. Et, effectivement, au cours de son règne, Léon III n'eut garde de modifier également l'iconographie monétaire : les modifications bien connues sont au nombre de trois, que l'on a probablement tort de mettre sur le même plan : seule la première est la modification d'une monnaie existante[11]. Voici les deux principales. Au lieu de la croix seule, porteuse de la VICTORIA impériale selon la légende (fig. 1), il plaça, dès 720, au revers des *solidi* son héritier tenant la même croix (fig. 2). Il créa, à la même époque, des pièces en argent – dont on ne sait s'il faut les considérer comme de véritables monnaies ou comme des jetons et qui eurent vraisemblablement une circulation très limitée – présentant à l'avers un salut à l'empereur et à son successeur

[6] Cameron 1991, p. 13 : « ... the Iconoclastic movement of the early Byzantine period has its roots in the problem of Christian representation witnessed from the very beginnings of Christianity and not merely in contemporary circumstances or recent theological disputes. The increased attention paid to religious images and the debates about their significance that become such a feature of Byzantine life from the sixth century onward constitute a crisis of representation whose roots lie in the very nature of Christian discourse. » Voir Kitzinger 1954, *passim*, en particulier pp. 86-87.

[7] Ce qui n'empêchait pas la monnaie à Rome d'être ouverte, du point de vue iconographique, à des modifications tantôt subtiles et tantôt radicales, à l'intérieur d'un cadre de convenances établi.

[8] Travaini 2007, p. 11-12, qui renvoie aux travaux de Bruun ; récemment encore Wallraff 2011, Wienand 2011. Voir surtout l'étude très approfondie de Bardill 2012, *passim*.

[9] et sur lesquelles l'attention des historiens de l'iconoclasme s'est effectivement portée depuis longtemps (voir n. 11).

[10] Ainsi les écrivains iconophiles du IXe siècle, suivis par Grabar 1984[2], pp. 150-163. Toutefois, rien n'est moins sûr, selon Auzépy 1990, repris par Magdalino 2012, pp. 149 et *passim*, il est probable que cette fameuse représentation du Christ n'existât pas avant Irène (après 787). Sa destruction serait alors due au deuxième iconoclasme. Léon III aurait fait éliminer la partie iconique d'une peinture placée au début de son règne au même endroit. Dans le même sens, Haldon / Brubaker 2011, pp. 119 ss., 155, mettent également en doute la lecture faite à la suite des «iconodoules» de la politique de Léon III. – Cela ruinerait la thèse selon laquelle très probablement cette représentation du Christ avait été reproduite sur la monnaie de Justinien II (685-695), voir Chatzidakis 1967, pp. 197-208, et *infra*.

[11] Voir le résumé des modifications subies par le monnayage sous Léon III et ses successeurs, d'après Grabar et Grierson, dans la somme sur l'iconoclasme de Haldon/Brubaker 2011, pp. 145-147 et *passim*, avec bibliographie.

élégamment calligraphié, dans un style parfaitement aniconique[12] ; le revers donnant réceptacle à la croix qui avait occupé le revers des *solidi* (fig. 3). La légende qui entoure la croix n'est plus VICTORIA AVGG « la victoire des empereurs » ou une variante, ni même τούτῳ νίκα (« en ce signe soit vainqueur »[13]) adressé à l'empereur, mais IHSUS XPIS-TUS NICA, c'est le Christ qui est le vainqueur, ou mieux, « la victoire appartient (toujours et à jamais) au Christ ». Il nous semble que cette monnaie constitue une réponse subtilement aniconique à l'iconographie révolutionnaire du solidus à la légende REX REGNANTIVM frappé par Justinien II (685-695, 705-711)[14]. Sommes toutes, c'est l'aspect de la monnaie comme support de la propagande dynastique qui est donc essentiellement renforcé, on n'y voit aucune propagande ouvertement et univoquement « iconoclaste »[15].

La monnaie romaine était depuis toujours particulièrement liée à la propagande impériale, dans une tradition qui remontait à Auguste[16]. Cette tradition ne se démentit pas au IVe siècle, où Constantin avait mis en place ce qui allait être le mode de fonctionnement de la cour et de l'État pendant les siècles de Byzance et, en particulier, de la monnaie d'or, dont il multiplia les types commémoratifs pour apparaître comme le nouvel Alexandre ou Trajan[17]. Il convient donc de remonter à cette époque de changements cruciaux pour l'Empire[18].

Au IVe siècle, la monnaie, en tant qu'instrument de propagande, ne pouvait échapper au contexte de christianisation, dans la mesure où la religion était mêlée à la politique. Or, sur la monnaie, l'élément nouveau et caractéristique est le christogramme, le chrisme constantinien, qu'il soit un symbole chrétien tout court, comme on le dit en général, ou le « signe » personnel reçu par Constantin, qu'il conserva toute sa vie, et qui prit un caractère dynastique[19].

[12] *DOC* III/1, pp. 221, 251, 720. – Du point de vue artistique, la monnaie se ressent du nouveau climat religieux et artistique, comme le soutint finement Whitting 1973, pp. 271, 277, qui va cependant peut-être trop loin.

[13] Eusèbe, *Vita Constantini* I, 28.2. « HOC SIGNO VICTOR ERIS », légende placée par Constance Gallus (351-354) sur une de ses monnaies (Cervin 1981, pp. 2089-2090).

[14] Sur laquelle voir ci-dessous, et fig. 17-18.

[15] Les empereurs iconoclastes ont tendance à renouer avec l'iconographie de Constantin et de Justinien, qui est celle qui les représente le mieux (Grabar 1936, p. 171).

[16] Voir nn. 1-2.

[17] *RIC* VII, *passim* ; Piganiol/Chastagnol 1972, pp. 28, 37, 74, 323 ; Demandt/Engemann 2007, p. 122, qui citent Szidat 1981. Toutefois, le nombre de types différents frappés à partir de la réforme monétaire d'Anastase, à la fin du Ve siècle, diminue nettement par rapport, non seulement à l'apogée de la monnaie romaine au IIe siècle, mais aussi au IVe siècle (voir la statistique des émissions par Grabar 1936, pp. 159-162).

[18] Cette exigence de remonter très haut dans le temps, pour comprendre le phénomène de l'iconographie monétaire durant la période de l'iconomachie, trouve sa confirmation dans l'étude fondatrice d'André Grabar, qui ajouta un premier chapitre intitulé « Des origines à Justinien Ier », dans la seconde édition de son livre sur l'iconoclasme, ce dont il s'explique dans la nouvelle introduction (Grabar 1984[2], cf. *supra*).

[19] Weber 2011 ; Ehling 2011 ; *RIC* VII, pp. 61 ss., avec la bibliographie plus ancienne ; Kellner 1968, p. 103 ; Travaini 2007, pp. 8-12 et ss., pour ce qui suit. Sur la monnaie on voit le chrisme et non les stavrogramme (Bardill 2012, pp. 143-144, 361). L'incertitude demeure sur le signe désigné par Lactance et Eusèbe en relation avec la victoire du pont Milvius: stavrogramme ou christogramme (Girardet 2010, pp. 72-76, Bardill 2012, pp. 159-202). Wallraff 2013, pp. 92-97: glissement de la religion solaire de Constantin à un symbolisme solaire reporté sur le Christ et l'empereur en même temps.

Mais cette présence demeure discrète, confidentielle même[20], et elle se développa très lentement. Ce ne furent pas plus les successeurs directs de Constantin, que Constantin lui-même (fig. 4), à lui donner un essor décisif. Il fallut que les usurpateurs Magnence et Décence, qui furent sans doute de bons gouvernants, en fissent le type principal du revers de leurs dernières monnaies (fig. 5). Pour eux païens, comme pour l'usurpateur légitimiste Népotien (fig. 6), le but était de s'affirmer fidèles continuateurs de Constantin : on a affirmé que le chrisme était donc alors avant tout compris comme un symbole de la succession constantinienne[21]. Seulement Magnence le fit représenter entre l'alpha et l'oméga, à l'exclusion de tout autre : ce faisant, il avait apporté la preuve que le chrisme présent sur la monnaie de Constantin Ier et de ses successeurs était (désormais en tout cas) compris comme un symbole chrétien, même s'il avait à l'origine une valeur personnelle. En outre, du temps de Constantin, le symbole du Christ n'avait jamais occupé une place exclusive sur la monnaie : en cela, Constantin maintint une attitude syncrétique, telle qu'elle avait été inaugurée par Alexandre Sévère, si on en croit l'*Histoire Auguste*[22].

Il paraît intéressant de relever qu'en 350, sur la monnaie de Magnence, le chrisme tient la même place, entre l'alpha et l'oméga, que la tête du Christ dans une fresque des catacombes parfaitement contemporaine[23]. Ce qu'on représentait en clair pour les initiés était représenté « en code » pour le public. Il y a un parallélisme saisissant, qui, pour être unique, à notre connaissance, ne mérite pas moins qu'on ne le considère attentivement, comme la clef pour comprendre la coexistence « pacifique » à cette époque, de l'image et de la non-image, car évoluant sur des plans distincts et sans péril de collision[24]. Cela nous paraît montrer comme entre iconisme et aniconisme, à l'origine, il n'y avait pas conflit. Dans les catacombes et les monuments funéraires (les sarcophages en particulier) et les maisons, le décor est privé, il permet une plus grande liberté, qui n'est évidemment pas de mise sur un monument public comme la monnaie[25]. Le Christ est représenté symboliquement aussi par Constantin, 25 ans plus tôt, lors de la victoire contre Licinius: il se fit représenter, avec le portrait de ses fils, sur son palais à Constantinople, avec le signe du Sauveur perçant le flanc d'un dragon. Le récit d'Eusèbe, *V. C.* 2, 46,2 et 2,1, est confirmé par l'existence d'une monnaie reprenant cette iconographie.

[20] Selon certains savants, il n'est même pas sûr que du temps de Constantin la présence de symboles chrétiens sur la monnaie comme marques d'atelier dénote une volonté directe de l'empereur. TRAVAINI, p. 12, en se fondant en particulier sur les études de Patrick M. Bruun écrit de façon caractéristique : « Costantino in conclusione non tentò mai di cambiare il volto della monetazione. ». Voir aussi CERVIN 1981, p. 2085 et encore ABDY 2012, pp. 664-665.

[21] Pour des interprétations liées aux luttes religieuses de l'époque, voir CERVIN 1981, p. 2088 ; LAFAURIE 1989, pp. 128-131 ; et surtout BRENOT 1989, pp. 183-191, BARDILL 2012, *passim*, en rapport avec les croyances religieuses de Constantin Ier.

[22] *Vie d'Alexandre Sévère* XXIX, 2; WALLRAFF 2011, WIENAND 2011.

[23] Catacombe de Commodilla : fresque datée précisément de 350. C'est aussi la datation la plus probable du « Hinton St Mary Mosaic » qui réunit l'image du Christ et le Chi Rho en une seule représentation, en condensant en une seule image les deux face de la monnaie citée de Magnence, selon l'interprétation séduisante de Sam Moorhead (http://www.bbc.co.uk/programmes/b00shkn4, consulté pour la dernière fois le 7 mai 2014).

[24] Cf., au siècle suivant, un exemple d'utilisation semi-privée, pour la dévotion impériale, d'une image du Christ en relation avec les portraits de la famille (GRABAR 1984², pp. 29-30 et n. 37).

[25] SIMON 1972, pp. 363-364 et 379, fig. 138 ; BISCONTI 2000, pp. 156-158.

La chance a voulu que la réaction antichrétienne de l'empereur Julien apporte la contre-preuve de l'impact que cette christianisation avait eu sur la monnaie, en donnant la mesure des éléments refusés par Julien. Julien, autant que ses prédécesseurs, avait le sens de la propagande. La volonté de retour au paganisme comme religion d'État de cet empereur ne pouvait assurément le laisser tolérer la propagande chrétienne sur la monnaie.

Somme toute, les changements sont modestes en nombre et entité : il s'agit essentiellement de l'absence du chrisme[26], qui était loin de s'être généralisé sur la monnaie avant lui, comme on l'a vu, et de la présence du taureau sur sa dernière monnaie (fig. 7), dont il est même possible que – du moins dans ses intentions initiales – il n'a rien à voir avec le taureau mithriaque[27]. Comme tous les empereurs de l'Antiquité tardive, il met l'accent essentiellement sur ses succès militaires et sur la fidélité de l'armée.

La parenthèse julienne vite fermée, on retrouve, de plus en plus omniprésente, au revers de la monnaie, la victoire passante et portant une couronne, puis la victoire tendant une couronne (fig. 8)[28]. Il convient de s'arrêter à la présence de cette victoire, qui remonte en dernière analyse à la monnaie d'Alexandre le Grand[29]. Propagande donc essentiellement politico-militaire, comme il était naturelle en ces temps d'incertitude croissante. De nouveau, rien de chrétien au départ, un symbole purement politique. Cette victoire allait devenir à peine plus abstraite aux siècles suivants. Personnification de la qualité de vainqueurs perpétuels des empereurs, elle est à demeure sur le revers des sous d'or qui lui est désormais réservé. Elle intègre l'iconographie du chrisme, qui reste discrète, et donne un contenu constantinien et chrétien à cette victoire, qu'elle tienne le labarum portant le chrisme, ou la croix, qui n'allait s'imposer sur la monnaie comme symbole chrétien par excellence qu'au Ve siècle[30]. Dans ce contexte, il faut replacer l'âpre bataille qui s'engagea entre les chrétiens d'un côté et les tenant de la tradition de l'autre, au sujet de la Victoire vénérée au sénat[31]. Mais avec un distinguo subtil, qui n'est pas sans rappeler la position des adversaires des images à la fin de l'époque iconoclaste. La statue de la Victoire en elle-même ne semble pas déranger les chrétiens. C'est à l'autel qu'ils en veulent, c'est-à-dire au serment de fidélité au prince que prêtent les sénateurs

[26] Ce qui confirme encore une fois que le chrisme était désormais perçu comme un symbole chrétien, et que Julien, en lutte radicale contre le christianisme, bannit, contrairement à Magnence qui, tout païen qu'il était, considérait le christianisme comme une religion de l'empire, qu'il pouvait être opportun de mettre en avant à l'occasion.

[27] Selon J. P. C. KENT, «Notes on some Fourth-Century Coin Types», *Numismatic Chronicle* XIV, 1954, pp. 216-217, il s'agirait du signe astrologique de Julien et d'un symbole de son dévouement total à la charge qu'il occupait. Cf. ATHANASSIADI 2005², pp. 130, 296, fig. IVγ.

[28] LACAM, p. 91 ss. ; du temps de Théodose Ier, la monnaie n'a pas encore un aspect chrétien (TRAVAINI 2007, p. 14)

[29] Ce dont les responsables cultivés de la monnaie impériale ne pouvaient pas ne pas avoir en claire conscience, à la suite d'un Julien, qui se voulait un nouvel Alexandre, à l'instar de son aïeul (voir Eusèbe, *V. C.* IV,15 ; Julien, *Symposion ou les César*, 316c-d, ATHANASSIADI 2005², pp.273-274 ; cf. MØRKOLM 1991, pp. 42-44).

[30] TRAVAINI 2007, pp. 14-15 ; elle fut précédée par une phase représentant au revers l'empereur tenant la croix chrismée, toujours entouré de la même légende VICTORIA AVGG (« la victoire des empereurs »), du temps d'Arcadius et Honorius.

[31] PIGANIOL/CHASTAGNOL 1972, pp. 250, 270 ; Prudence, *Psychomachie contre Symmaque*, t. III, M. LAVARENNE et J. L. CHARLET (éds), Paris 1992, pp. 85-99.

sur cet autel. L'autel finit par être enlevé, en 382, mais la statue était encore en place au début du V[e] siècle. La monnaie, en somme, est demeurée plus de cent ans substantiellement neutre en matière de religion. La présence du symbole chrétien y répond au choix de l'empereur, de se placer, lui et ses armées, sous la protection non plus de Jupiter ou autre dieu païen, mais sous celle du dieu chrétien. Il faut se souvenir de cela dans le cas de la monnaie de la période de l'« iconoclasme ».

Avant qu'un symbole à connotation chrétienne inéquivocable fasse son apparition sur la monnaie, il faudra ce temps long, et encore la croix y figurera d'abord comme un symbole parmi d'autres (fig. 9)[32]. Cela ne semble pas relever simplement du hasard. D'une part la croix chrétienne restait un signe d'un supplice déshonorant difficile à accepter pour les Romains[33], d'autre part, si il est vrai que la tradition place la découverte de la vraie croix par la mère de Constantin en 335, ce n'est qu'à la fin du siècle que le récit de cette « invention » prend de l'ampleur et on la rencontre dans la littérature conservée[34].

La plus ancienne représentation – chrétienne et publique – de la crucifixion est datée de 420-430[35]. C'est aussi le moment où la croix prend le pas sur le chrisme – dont elle a été pendant quelques décennies le double (fig. 10) – sur la monnaie de Théodose II, de Valentinien III et de Galla Placidia (425) : la croix surmonte désormais l'orbe impérial, symbole de l'Empire chrétien (fig. 11)[36], elle tient lieu de sceptre dans les mains de l'empereur (fig. 12), elle remplace la couronne dans les mains de la victoire sur le solidus (fig. 13) : de là à transformer la personnification de la victoire impériale en ange (personnage masculin, l'archange Michel ?), il y un pas qui fut franchi par Justin I[er], en 527 (fig. 14), deux ans avant la fermeture de l'Académie de Platon à Athènes.

La croix est désormais imposante et lourdement ornée : c'est la même que celle représentée dans l'abside de Sainte-Pudentienne à Rome (mosaïque qui date de 401-417)[37]. Selon l'avis généralement accepté, il s'agit de la croix érigée par Théodose II sur le Golgotha en 415[38]. Cette croix, bien physique et éblouissante de richesse, était apte à faire désormais oublier l'instrument du supplice déshonorant réservé aux esclaves rebelles : « absorta est mors in victoria »[39]. Elle

[32] Travaini, p. 12 : « i segni di emissione cristiani possono essere stati in parte dovuti alla presenza locale di incisori o responsabili di zecca cristiani… ».

[33] La croix comme symbole non seulement chrétien, mais cosmique, que certains Père de l'Église au IV[e] siècle voulaient rendre ainsi acceptable aux païens se transforme, chez Eusèbe, en un symbole de victoire (*Vita Constantini*, I, 28, 31, 40-41, écrite vers 350, comme sur le sarcophage du Musée du Latran n° 171 daté de la même décennie). L'iconographie chrétienne des basiliques du début du V[e] siècle présente la croix dans le sens de la victoire eschatologique (voir Chapeaurouge 2010[5], pp. 18-21).

[34] Eusèbe, *Vita Constantini* III, 28-30 ; voir Cattaneo 2007, pp. 154 ss.

[35] S. Avery Quash, dans G. Finaldi (éd.), *The Image of Christ*, Londres 2000, pp. 108-111, cité par Ulianich 2007, p. 25. La croix est un symbole chrétien plus récent, datant du III[e] siècle, mais surtout d'après 312 (Heinz 2005, p. 103).

[36] donnant naissance à une tradition qui n'aura plus d'interruption (Chapeaurouge 2010[5], p. 21).

[37] Chapeaurouge 2010[5], p. 20 ; Casartelli Novelli 2007, p. 234, fig. 7 ; voir aussi Bisconti 2007, p. 266 ss., la représentation de cette même croix dans la basilique construite par Paulin de Nola.

[38] Lacam 1974, p. 91, pl. XXXVI.3 ; Travaini 2007, pp. 14-15.

[39] I[e] épître de Paul aux Corinthiens, 15, 54.

avait sans doute un côté trop matériel, qui fut remplacé progressivement par Anastase, puis par Justin I[er], en même temps que la victoire pris l'allure d'un ange. La légende, qui sur le solidus (contrairement au trémissis) était restée du type VOTA (vœux de long règne), devint du type Victoria[40]. Tibère II en 580, suite à un songe (fig. 15-16), élimina la figure de l'ange et ne laissa sur le revers de sa monnaie que la croix sur les degrés[41]. Du coup, la représentation de la victoire, que l'archange Michel n'avait jamais définitivement évincée, cédait la place à une croix au caractère symbolique accentué par la représentation stylisée des derniers degrés qui permettaient effectivement aux pèlerins de la vénérer de près au sommet du Golgotha[42]. Cela bien avant la montée sur le trône des empereurs iconoclastes, dont elle semble pourtant annoncer la théologie de l'image, et les traits si économiques de leurs monnaies[43].

Le successeur de Tibère, Maurice Tibère, considéra sans doute le changement trop brutal ; sur les solidi, il revint à la tradition, mais il conserva l'innovation de Tibère II sur les dénominations mineures[44].

Avec Héraclius, la croix s'imposa de nouveau au revers et définitivement comme type monétaire principal avec le portrait impérial[45]. En effet, la relique de la croix du Golgotha sur laquelle les monnaies de Tibère II avaient tellement attiré l'attention, désormais devenue le symbole presque exclusif de l'empire chrétien, fut enlevée par les Perses au début du VII[e] siècle, lorsqu'ils prirent Jérusalem, ce qui prouve qu'ils savaient frapper l'ennemi au cœur de son symbole le plus puissant. On ne saura jamais si c'est l'importance donnée à cette croix sur la monnaie qui motiva l'acte des Perses : on ne peut l'exclure, ce serait alors une confirmation de plus que l'iconographie monétaire a joué, à certains moments de l'histoire, un rôle de catalyseur lourd de conséquences[46]. Et c'est par la reconquête de cette croix, transportée comme un trophée à Ctésiphon, et par sa réinstallation à Jérusalem, qu'Héraclius put véritablement considérer achevée sa campagne contre l'empire perse[47]. Cette croix demeura l'élément distinctif de la monnaie byzantine jusqu'à la fin de l'époque iconoclaste[48]. Sous Constans II (659-668) elle figure sur la monnaie flanquée d'Héraclius et de Tibère II, sous Constantin V, elle fut évincée sur l'or par les figures impériales et limitée à l'argent (où elle demeura inchangée jusqu'à la fin

[40] Lacam 1974, pp. 91, 106, pl. XXXV.

[41] *MIBEC*, pp. 36-37, 114ss. n° 2 ss.

[42] Travaini 2007, pp. 17-18 : Tibère réagissait ainsi, car sur les monnaies de son prédécesseur les gens prenaient l'allégorie de Constantinople pour Vénus ; voir ea., « Saints and Sinners. Coins in Medieval Italian Graves », *Numismatic Chronicle* 164, pp. 159-181 ; ea., « Sovrani e santi », in *L'immaginario e il potere nell'iconografia monetale*, Lucia Travaini e Alessia Bolis (éds), Milano 2004, *passim*.

[43] qu'il s'agisse de la croix elle-même, ou du portrait impérial, devenu presque transparent (cf. n. 12).

[44] *MIBEC*, pp. 44-47.

[45] Voir Travaini 2007, pp. 18-19.

[46] Voir *infra* n. 52 et Frolow 1953, p. 89-91, sur le caractère de Croisade prise par la guerre menée par Héraclius contre la Perse de Shahpur II.

[47] Voir Frolow 1953, p. 88 ss. et Pertusi 1960, qui citent F. Macler, *Histoire d'Héraclius par l'évêque Sebéos*, Paris 1904.

[48] Héraclius la transféra à Constantinople au moment de la prise de Jérusalem par les Arabes. Cattaneo 2007, pp. 159 ss.

de l'époque iconoclaste). Cette alternance montre que, sans donner lieu comme plus tard au VIIIe siècle à une polarisation des positions opposées débouchant sur une fracture civile et religieuse, les empereurs faisaient des choix différents en matière d'iconographie monétaire, la croix demeurant en fait de représentations symboliques de la foi chrétienne sur la monnaie le symbole désormais exclusif.

Cette constatation était fondamentale pour arriver à considérer dans sa juste optique la monnaie la plus étudiée, la plus connue, et vraiment la plus importante, du point de vue de la représentation, que les Byzantins aient frappée : le solidus de Justinien II à l'image du Christ occupant la place du portrait impérial[49] (fig. 17). Comme pour la croix seule sur le revers du solidus, que les successeurs de Tibère II s'empressèrent de retirer de la monnaie pour revenir au type consacré de la victoire ou de l'ange stavrophore[50], les successeurs de Justinien II, par deux fois, éliminèrent la figure du Christ de la monnaie. Par deux fois, parce que, comme on sait aujourd'hui, dès que Justinien put reconquérir la trône après sa première éviction, il replaça la figure du Christ sur sa monnaie (fig. 18)[51]. Ce « poing-pong » iconographique est sans doute avant-coureur de la lutte qui se déclancha quelques décennies plus tard au sujet des images de culte[52], une clef pour l'interprétation du phénomène iconoclasme et surtout pour comprendre pourquoi il se déclencha alors et pas plus tôt. Selon une explication que nous ne saurions remettre en doute, ce choix iconographique était la traduction visuelle de la conception que Justinien II se faisait de son pouvoir autocratique[53]. Toutefois, ce choix avait

[49] Il a fallu du temps pour comprendre que le buste du Christ est à l'avers de la pièce, à la première place, et non, comme la croix, au revers, dans la tradition romaine qui voulait le portrait impérial comme type principal, accompagné par une caractérisation apportée par le revers. Ici, comme l'ont bien expliqué ceux qui ont étudié les sources écrites, il s'agissait, désormais, non de mettre en avant la victoire, mais de montrer – en accord avec le concile Quinisexte de 692 – que l'empereur est le délégué du Christ sur terre (Blair 1992, pp. 81-84, qui renvoie à Grabar 1984[2], Breckenridge 1959, Bates 1986 ; Nordhagen 2001, pp. 328-332, pense que l'iconographie monétaire pourrait conserver les traces d'une iconographie ecclésiale monumentale disparue. Selon Chatzidakis 1967, pp. 197-208, en particulier 202-203 : très probablement, l'image du Christ pantokrator sur la monnaie de Justinien II du premier règne reproduit la mosaïque qui surmontait la porte du palais impérial et qui fut détruite sur ordre de Léon III (voir ci-dessus n. 10). L'an 692 serait alors la date hautement probable pour la première monnaie au buste du Christ de Justinien II, celle au type du pantokrator (il fallut du temps également pour que les numismates arrivent à la conclusion que le portrait du type «syrien», datait de son second règne). Voir n. 53 et 55.

[50] Et qui fut replacée sur la monnaie par Héraclius, qui reprit la croix du Golgotha aux Perses qui l'avaient emmenée comme trophée de victoire à Ctésiphon. Plus tard, elle fut transférée par lui à Constantinople, lors de la prise de Jérusalem par les Arabes. Voir *supra*, n. 44.

[51] Voir n. 49.

[52] Nous nous réjouissons de rejoindre l'avis exprimé dans Magdalino 2002, p. 253 : « The use of icons on the coins of Justinian II may well have been instrumental in pushing Leo III into Iconoclasm », et la célèbre thèse plus générale d'André Grabar 1984[2] (Ire éd. 1957), pp. 77-84, cité par Humphreys 2013, p. 229, que la guerre des images entre Justinien II et le Caliphe 'Abd-al-Malik, fut une des causes de la querelle iconoclaste.

[53] Comme cela ressort du célèbre 82e canon du Concile Quinisexte de 692, voir Breckenridge 1959, p. 91-104, en particulier 94 ss., et, dans le présent volume, Auzépy, qui le cite, p. 28. Ce choix iconographique permet à Justinien, en toute modestie, de se présenter sur le revers de la monnaie comme le représentant sur terre du dieu incarné qui occupe le droit (fig. 19), à la place qui avait été celle de la Victoire et de l'ange (voir Travaini 2007, p. 19).

des conséquences que, dans son autoritarisme certainement borné, il se refusait à prendre en compte. Il polarisait l'hostilité des Arabo-musulmans, il mettait dans une situation intenable les chrétiens des territoires récemment occupés. Ses défaites contre ces mêmes Arabes, suite à une politique inconsidérément agressive, montrent que son erreur est de ne pas l'avoir compris, face à des ennemis plus aguerris que lui[54]. Par réaction, les Arabo-musulmans créèrent leur monnaie d'or, avec une grande perte – économique et de prestige – pour l'Empire de Byzance. Le retour à la tradition des successeurs de Justinien II ne put plus rien pour convaincre les Arabes de renoncer à leur monnaie, dont ils mesuraient désormais les avantages[55].

Le choix iconographique de Justinien II sur la monnaie était trop révolutionnaire pour ne pas faire figure de provocation. Il avait contrevenu à une règle que doit connaître tout émetteur de monnaie : la monnaie doit avant tout faire preuve de conservatisme dans son apparence. Avoir voulu entamer la guerre des images avec les Arabes finit par entraîner l'Empire dans la crise iconoclaste, avec ses excès et la division du territoire, l'éloignement de l'Occident et de l'Orient qu'en furent les conséquences. La crise autour des images aurait sans doute éclaté même sans la prise de position si nette de Justinien II, mais son insistance à placer l'image du rédempteur, en rupture de la tradition, sur la monnaie, dût certainement précipiter la polarisation des deux façons de concevoir l'image sainte. Léon III, le premier empereur marquant après la disparition de Justinien II en 711, voulut éliminer, par un iconoclasme mesuré, contrairement à l'image diabolique que les iconodoules ont tenté plus tard d'accréditer, en dépit de la vérité historique[56], une source de friction et de difficultés pour les populations de l'Empire en Orient qu'il connaissait bien. Il était originaire d'Isaurie et y avoir fait jusque-là sa carrière. Il s'agissait avant tout d'une décision éminemment politique, comme toutes celles présidant au choix de l'iconographie monétaire.

Il y eut donc selon toute probabilité – contrairement à ce que nous pouvions avancer au début[57] – un épisode marquant qui eut lieu peu avant les mesures prises par Léon III contre les images religieuses : il s'agit de la représentation du buste du Christ, placée soudainement sur la monnaie de Justinien II, trop vite pour qu'elle soit assimilée et devienne permanente, trop brutalement pour qu'elle n'ait pas des conséquences qu'il était difficile de mesurer au moment même. A noter que pour ne pas rompre totalement avec l'iconographie précédente, l'empereur tient fermement de la main droite la croix qui occupait jusqu'alors l'ensemble du revers (fig. 16).

Cette figure du Christ, contrairement à celle représente sur la porte Chalki au palais impérial, ne fut pas retirée des monnaies par l'empereur iconoclaste lui-même, mais selon la tradition, elle le fut déjà par ses prédécesseurs, qui revinrent par deux fois (Justinien II fut par deux fois chassé du trône par ses ennemis) aux types monétaires antérieurs. Cette constatation est fondamentale, pour apprécier les indications que la monnaie fournit au

[54] Voir Grabar 1984[2], pp. ; Bates 1986, *passim* ; Fontana 2007, pp. 239-250, qui cite et résume la bibliographie antérieure ; Blair 1992, pp. 81-85.

[55] Humphreys 2013, p. 238, parvient avec des arguments convaincants à fixer la date à laquelle Justinien émit les *solidi* avec la figure du Christ à l'avers (690), mais cela n'a aucune influence sur la thèse présentée ci-dessus n. 52.

[56] Voir Haldon/Brubaker 2011, cité n. 10.

[57] À la suite de Grabar 1984[2], cité n. 4.

sujet de l'iconoclasme : elle montre combien une représentation symbolique de la religion sur la monnaie apparaissait généralement, encore au début du VIII[e] siècle, comme la seule généralement acceptable.

Ce qui semble confirmé par la suite. Avec l'adoucissement, puis la fin provisoire de l'iconoclasme sous Irène et son fils à la fin du VIII[e] siècle, on n'assiste pas à des changements notables sur la monnaie. Pas plus sur la monnaie de Michel et de Théophile, lors de la reprise de l'iconoclasme de 815 à 843. En revanche, la fin de l'iconoclasme est bien marquée sur la monnaie[58]. En 843, Michel VI réintroduisit aussitôt l'effigie du Christ selon le premier type de Justinien II.

Si la monnaie demeura dans une large mesure étrangère à l'effort des empereurs iconoclastes pour imposer leur vue sur la représentation des images sacrées, c'est que celles-ci n'étaient pas en contradiction avec la tradition monétaire remontant au IV[e] siècle. La monnaie – à part la mise à l'honneur de la croix par Tibère II et par Héraclius et l'apparition du Christ sur la monnaie de Justinien II[59] – était demeurée très conservatrice et neutre en fait de représentation religieuse. Ou, pour mieux dire, elle en était restée à la valeur symbolique des premiers dessins chrétiens du chrisme et de la croix, chargés de réveiller un écho dans les fidèles. Le but de la monnaie, bien compris et de façon très générale, c'est avant tout d'être acceptable et accepté de tous, et donc de présenter une iconographie absolument fédératrice, et, naturellement, essentiellement politique et non religieuse. Pour avoir contrevenu à cette loi, Justinien II amorça un mouvement aux conséquences incalculables : la vie parallèle sur des plans distincts, en quelque sorte, de l'aniconisme et de l'iconisme fut rompue et il eut désormais route de collision, polarisée par ses conséquences sur la lutte contre l'Islam. Ses successeurs le comprirent sans doute bien, et ils tentèrent d'annuler les effets de ses décisions ; en tout cas en ce qui concernait la monnaie, ils tentèrent de revenir à une iconographie qui avait jusque là été acceptable même aux Arabes, mais il était trop tard pour enrayer le mouvement[60].

Quelques décennies plus tard, il suffit de la décision de Léon III – semi-privée et unique, selon une tradition bien autorisée – de changer la représentation iconographique du Christ sur la porte du Palais, en une croix (comme l'avaient fait par deux fois – et sur un support aussi public et universel que la monnaie – les successeurs de Justinien II !) pour faire crier (après coup) au scandale par ses détracteurs et au déclenchement de l'iconoclasme.

L'analyse des changements auxquels le phénomène monétaire donna lieu depuis l'adoption du christianisme comme religion de l'empereur et de l'empire semble apporter un soutien à la vision de l'aniconisme, comme une forme de théologie de l'image qui, loin de représenter une nouveauté, se rattache à la tradition primitive de l'Église, à la tradition protochrétienne de l'image symbolique[61]. La monnaie tend à confirmer l'éclairage de

[58] Voir n. 2.

[59] A l'exception de la victoire transformée en ange (être d'apparence masculine) sur la monnaie du temps de Justin I[er] et Justinien I[er], et l'apparition fugace de Jésus Christ *pronubus* sur une émission commémorative extraordinaire de Marcien à l'occasion de son mariage en 450 (*RIC* X 278.502).

[60] Voir ci-dessus n. 55.

[61] De la même façon que Grabar 1957, pp. 65-68, explique le décor aniconique des églises des Asturies :

l'iconoclasme vers lequel semble s'accorder les recherches les plus récentes: l'iconodoulie, telle que veulent la présenter les iconodoules du triomphe de l'orthodoxie, est largement une création de la réaction du VIII[e]-IX[e] siècle à la politique impériale tendant à limiter le contraste avec les Arabo-musulmans[62]. Politique destinée à l'échec, du fait de l'ampleur pris par le culte privé des icônes à leur époque, sous l'impulsion d'un bas-clergé inculte et d'une théologie de l'image de l'Islam refusant désormais tout autant la tolérance et l'équilibre subtil maintenu jusque-là à Byzance, par l'adoption in toto du refus des images des juifs, qui sera aussi le fait de la Réforme, en particulier sous sa forme calvinienne.

La fonction de la monnaie, en tant que source archéologique et historique, varie selon qu'elle soit l'unique témoin du passé pour une période donnée, ou en tout cas le principal, ou, en revanche, qu'elle ne soit qu'un témoignage du passé parmi d'autres, surtout quand des sources écrites orientent ou déterminent l'historien en lui fournissant l'essentiel du matériel sur lequel s'appuyer. Probablement parce que, contrairement à l'Antiquité classique, il n'y avait pas beaucoup de témoins à mettre en œuvre dans le cas de l'iconoclasme, le témoignage de la monnaie a été assez tôt analysé, en particulier de façon géniale et approfondie par André Grabar[63], auquel on se réfère toujours aujourd'hui, sans les a priori négatifs et la réticence des archéologues.

Elle semble confirmer qu'aniconisme n'équivaut pas à iconoclasme, comme l'ont prétendu ses adversaires. Il s'agit de toute évidence de la tradition iconographique protochrétienne, qui se prolonge, dans la monnaie, jusqu'au revirement définitif de la famille impériale en 843, et, dans certaines régions de l'empire, jusqu'au X[e] siècle[64].

« ... les peintures murales accordaient peu de place aux scènes iconographiques ou s'en passaient entièrement. Cette tendance aniconique est plus accentuée encore aux Asturies. Ce n'est probablement pas par hasard que ce genre de peintures a été adopté aux Asturies, face au monde musulman, mais on se souvient également que, dès le IV[e] siècle, au synode d'Elvira (vers 300), l'Espagne chrétienne s'était opposée à la présence d'images dans les lieux de culte. Sans éviter systématiquement la figure humaine [...], on préfère un décor aniconique, où le christianisme des auteurs n'est proclamé que par la figuration de la croix. Cependant, ce qu'on représente est rarement emprunté aux arts musulmans de Cordoue et de Saragosse, mais s'inspire des monuments romains tardifs et, sur ce point, les Espagnols du royaume des Asturies rappellent les artistes de l'Empire carolingien et ceux de Rome. Il est même probable que les artistes du IX[e] siècle, dans les Asturies, rejoignent aussi leurs confrères carolingiens en prenant pour modèles non pas les œuvres antiques païennes, mais des créations chrétiennes de l'antiquité. »

[62] Haldon/Brubaker 2011, *passim* ; Auzépy et Jolivet-Lévy dans le présent volume.

[63] Grabar 1971[2] (1936 I[re] éd.), *passim*, Grabar 1984[2], pp. 135-150; Brackckenridge 1959, le comprit bien, qui consacra tout un volume à cette monnaie, qui se terminait par cette phrase, p. 104 : «Thus, while it is incontrovertible that the new types of Justinian II were not conceived originally with any relationship to the problems of the Iconoclastic Controversy–were not, essentially, vehicles of theological ideas at all, but purely of political doctrine– they nevertheless played a key part in the resolution of that Controversy, and thus in the working out of the orthodox program of the place of religious art in the practice of the Christian Faith. Few, if any, numismatic issues cans have had at any time so important a part to play in the history of human thought.» Cette affirmation n'a pas été contredite par les historiens de l'iconoclasme, qui n'oublient en général pas de mentionner la monnaie de Justinien II, à la suite de ces deux savants. – Le phénomène monétaire est attentivement présenté sur la base notamment de *DOC* II et III dans Brubaker/Haldon 2001, pp. 116-128, iid. 2011, *passim*.

[64] Grabar 1984[2], pp. 143-144 ; dans ce même volume, *passim*.

La christianisation de la monnaie a donc pris environ cent ans. Ensuite, elle n'a jamais dépassé le stade aniconique avant le premier règne de Justinien II (685-695)[65]. Suite à la réaction de ses successeurs, dont les empereurs dits iconoclastes, la tradition monétaire qui remontait aux empereurs du Ve siècle se maintint encore pendant cent trente ans[66]. Il est probable que jusque là, la vénération de la croix tint dans l'Eglise d'Orient la même place qu'elle conserva toujours dans l'Eglise arménienne – qui ne connut pas de crise iconoclaste –, telle que présentée par Ioanna Rapti dans le présent volume. Sur la monnaie byzantine, si on met à part l'innovation de Justinien II, jusqu'en 843, la croix (qui a pris la place du chrisme constantinien) est l'élément chrétien unique.

Si il est excessif de dire que la croix ne fait pas l'objet de vénération dans l'Église orthodoxe post-iconoclaste (3e dimanche du Carême : Σταυροπροσκυνήσεως ; 14 septembre : ἡ παγκόσμιος ὕψωσις τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ σταυροῦ), il est certain que l'exclusivité de la vénération vouée à la croix dans l'Eglise arménienne prend fin dans l'Eglise orthodoxe avec le triomphe des iconodoules[67]. La monnaie en donne une confirmation éclatante.

La monnaie, sauf le cas exceptionnel du *solidus* de Justinien II, a conservé une iconographie symbolique, aniconique, jusqu'en 843. Elle ne pouvait donc être modifiée dans le sens de l'aniconisme, car elle ne présentait d'éléments iconiques. La monnaie tend à montrer également que, pendant des siècles, l'aniconisme et l'iconisme ont pu vivre parallèlement, sans susciter de scandale de part ou d'autre. En somme, s'il ne pouvait y avoir de monnaie iconoclaste, il y eut une monnaie antiiconoclaste.

---

[65] À part une très confidentielle émission de mariage, où on voit le Christ mariant le couple impérial (voir n. 59).

[66] L'autel de la victoire avait été retiré du sénat de Rome sur ordre de Constance II en 357 (pour être passagèrement rétabli par les réactions païennes quelques années plus tard ; définitivement supprimé, en 394, par Théodose Ier), alors que la Victoire continuait sa carrière sur la monnaie, jusqu'en 527 en tant que représentation, et jusqu'à l'élévation de l'héritier de Léon III en 720, en tant que légende VICTORIA AVG. La christianisation de la monnaie, avant la tentative brusque et cause de crise de Justinien II (et cela pour des motifs avant tout dynastique et non religieux), n'a jamais dépassé le stade symbolique cher aux dits « iconoclastes ». Et elle vient confirmer indirectement l'argument soutenu par Marie-France Auzépy avec réserve, dans le cas du décor d'époque iconoclaste de Sainte-Irène, que les anges ne sont pas ressentis comme absolument exclus d'une possible représentation par les iconomaques. L'ange a manifestement pris la place de la victoire stavrophore sur une monnaie par ailleurs aniconique pendant une large partie du VIe siècle, il ne participe pas de la qualité d'image sacrée, car il est une réalité subtile rendue visible à l'œil du fidèle. Il sert simplement de support à la croix (voir Travaini 2007, pp. 14-15, 18, qui cite le témoignage de Prospère d'Aquitaine, et Auzépy, *supra*, p. 19).

[67] Voir Rapti, dans le présent volume, p. 66.

Remarks on the architecture of the church of Hagia Kyriaki at Apeiranthos, Naxos*

Klimis Aslanidis

Hagia Kyriaki near Apeiranthos is one of the best known monuments of Naxos, thanks to its exceptional programme of wall paintings with aniconic decoration that is preserved in its interior. It was published for the first time in the *Bulletin of the Christian Archaeological Society* in the early 1960s by Agapi Vasilaki, along with the related church of Hagios Artemios.[1] This publication is still a point of reference in the study of the monuments of the iconoclast period, mainly with regard to the painting. The published illustrations included only one schematic ground plan. A ground plan and a longitudinal section were published much later by the late Georgios Dimitrokallis.[2]

The church is situated in a deserted spot in the locality of Kalloni north-east of Apeiranthos. It is a domed single-hall church. The apse of the sanctuary is semi-circular and occupies almost the entire width of the church . A vaulted narthex is attached on the western side, while to the south there is a vaulted side chapel with a semi-circular apse. The plan of the narthex and the chapel is L-shaped (fig. 1).

---

* This paper was first presented at the Christian Archaeological Society's 27th Symposium of Byzantine and Post-Byzantine Archaeology and Art (Athens, 2007: see the Programme and abstracts of reports and communications, pp. 21-2). Here it is presented with some minor improvements on the basis of my contribution, at the Geneva colloquium, to the Round Table on the problems of the restoration of the church. The opportunity to study the church arose from my collaboration in the restoration plan with Professor Yannis Kizis, whom I thank warmly, along with the members of the Swiss Association Hagia Kyriaki, Naxos, which commissioned our study of the monument, and the organisers of the Geneva colloquium for their invitation to participate. The plans of the church and many of the observations presented here derive from my collaboration with the architect Christina Pinatsis. Thanks are also due to the 2nd Ephorate of Byzantine Antiquities and especially to the then Ephoros, Dr. Charalambos Pennas, for his our excellent cooperation and the permission to study and publish the monument, as well as to Prof. Paul Magdalino for the translation of the Greek text.

[1] A. Vassilaki, "Εικονομαχικές εκκλησίες στη Νάξο", *DChAE* 3 (1962-63), p. 49-74.

[2] G. Dimitrokallis, *Βυζαντινή Ναοδομία στη Νάξο* (Athens 2000), p. 44-45, fig. 112-116.

The dome has the shape of a square with rounded corners. It is carried on pendentives formed at the crossing of the barrel vault of the nave with the two transverse arches, which open into the side walls, forming a vestigial transept.[3]

The nave communicates with the side-chapel by an arched opening in the middle and by two narrower and lower but roomy passages that open on either side of it (fig. 3, 4). Communication between the nave and the narthex is by means of a door in the west side which is formed by re-used marble blocks (fig. 7, 8). A narrower doorway, now walled up, with a massive marble lintel, formerly gave access from the narthex to the side-chapel (fig. 7, 8).

The church is entered by a doorway at the south end of the narthex, whose lintel has been altered in recent years (fig. 12).[4]

The dome has four rectangular windows. Slightly above each of them, apart from that on the south side, is a simple protective cornice consisting of a single slab (fig. 13, 14). Above the sanctuary apse is a smaller rectangular window, while the corresponding window on the opposite, western wall is cross-shaped, having an apotropaic significance;[5] it is now partly blocked (fig. 12). There are also rectangular windows in the west wall of the narthex, and three lighting apertures on the south wall of the side-chapel.

The sanctuary has a double window, with arches of rubble, a masonry mullion, and a protective cornice at a slightly higher level. The window has long been blocked up to the springing of the arch. The apse of the side-chapel has always been lit by a small, arched single window.

The space of the main apse is occupied by a roughly built Altar. There was originally a synthronon with two tiers and a throne in the middle. Remains of the lower tier are still visible, and traces of the slabs that formed the throne can be seen in the plaster. In the photograph published by Agapi Vasilaki it is clear that at that time neither the throne nor the second tier had been destroyed.[6]

Along the north wall of the nave runs a low masonry bench. At the springing of the vaulting runs a cornice of roughly dressed stone slabs, which were covered by plaster.

The sanctuary was isolated from the main church by a masonry chancel screen, which survives only partially. There was perhaps originally a lower barrier, as the hole in the south wall of the sanctuary seems to indicate (fig, 3).

The walls are constructed from undressed local limestone, with copious use of lime-mortar, as is usual in the churches of Naxos. In the upper section of the sanctuary apse two

[3] There is no prothesis apse; a small rectangular recess has been created in the north wall at the western end of the nave.

[4] As is clear from comparison with the photograph published by Agapi Vasilaki, *op. cit.*, plate 11a.

[5] P. Vocotopoulos, *Η Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον από του τέλους του 7ου μέχρι του τέλους του 10ου αιώνος* (Thessaloniki 1975; 2nd ed.1992), p. 155.

[6] A. Vassilaki, *op. cit.*, pl. 16a.

large stone slabs have been placed jutting out, so as to bind the apse to the east wall, as in other early monuments of the island.[7]

The monument was originally plastered. The plastering is preserved on the dome and the east gable (fig. 9, 13).

The vault construction is of flat pieces of limestone, and is also outlined on the façades (fig. 9, 11, 12).[8] In the main church and the narthex are preserved the openings for the supports of the wooden frame for the vaults. In the side-chapel, the springing of the vaults was constructed without a framework, since the holes for its support are considerably higher than the cornice (fig. 4, 5). The narthex vault appears to have collapsed and been rebuilt, since just above the springing there is a break and a change of building technique (fig. 21).[9]

The floor of the church is constructed of massive slabs, now arranged in disorder through vandalisation by illegal excavators (fig. 17, 18). In some places, the floor has been formed by levelling the natural rock.

The famous wall paintings[10] belonging to the first, aniconic layer of decoration are to be found in the main church, but also in the cornices of the arches joining the main church to the side-chapel.[11] A second layer with iconic representations is only fragmentarily preserved.

The roof of the monument is laid with stone slabs, mostly damaged. Originally it was laid with tiles.[12] At the top of the dome and of the gable are crosses of white marble, badly damaged by wind erosion (fig. 16).

A ruined wall juts out at right angles from the south side of the side chapel. On its eastern side is preserved the springing of an arch that was attached to the wall of the side-chapel (fig. 15). At the south-eastern corner of the side-chapel are the bare remains of a structure which certainly belonged to a semicircular apse. Slightly to the south one can make out the foundations of a wall with an east-west orientation. This combination of features leads inexorably to the conclusion that there was another side-chapel attached to the south side of the church (fig. 1). Its barrel vault was supported to the north by a pair of arches, whose traces are visible on the south wall of the side-chapel. The foundations of the intermediate pillar are not visible, although they might be revealed by archaeological investigation. The passage that gave access to the northern side-chapel is today walled up. The vault supports of the southern side-chapel and the evident joint at the points of contact with the larger chapel show clearly that it was a later addition, although dating is obviously a problem.

[7] G. Dimitrokallis, *Βυζαντινή ναοδομία*, p. 55, fig. 164-167.

[8] Cf. Vocotopoulos, *op. cit.*, p. 147.

[9] It seems that the exterior facade of the north wall of the narthex was also rebuilt in dry stone; this is clear from comparison with the photography published in 1956 by G. Dimitrokallis, *op. cit.*, fig. 16.

[10] A. Vasilaki, *op.cit.*, p. 59-63.

[11] Specifically, fragments are preserved in the main apse, on the eastern vault, on the north and south walls of the sanctuary, in the central section of the main church, and on the inner surfaces of the two easternmost passages into the side-chapel.

[12] G. Dimitrokallis, *Βυζαντινή Ναοδομία*, p. 63, n. 53, fig. 207.

In the initial publication of the monument it was maintained that the main church, the side-chapel and the narthex belonged to a single construction phase, because of their similar masonry and the extensive communication between the church and the side-chapel by means of three wide passages (fig. 19, 20).[13] The late George Dimitrokallis in his review of the article by Agapi Vasilaki expressed doubt, on the basis of structural considerations, that the construction of the side-chapel was contemporary with that of the church.[14] Dimitrokallis' observation is indeed correct, and can be corroborated by other data. However, Vasilaki's view is not completely wrong, since it too is based on sound observations. Let us then examine the available data for each hypothesis.

A. The view that the side-chapel and the narthex are an addition to the main church is supported by the following features:

1. The joints at the north-western and south-western corners of the church, noted by Giorgios Dimitrokallis (fig. 1).[15]

2. Lack of continuity in the construction at the point where the apse of the side-chapel meets the east wall of the church.

3. A joint at the point where the vault of the side-chapel meets the south wall of the church (fig. 7, 9).

4. The construction of the side-chapel and the narthex are rather inferior. A good example is the formation of the south-eastern corner, where a mistake in the design made it necessary to extend the south wall in a projection, so as to give the east wall above the apse the required thickness (fig. 1, 12). Revealing too is the difference in the windows on the eastern side, and generally in the windows of the side-chapel and narthex, which are smaller and lack cornices.

B. Against this, the view that the side-chapel and the narthex are contemporary with the main church is strengthened by the following points:

1. The three wide passages from the church to the side-chapel show no signs of intrusion, but on the contrary show a symmetrical arrangement and regularity of design, which are, however, not so characteristic of the side-chapel and narthex as such.

2. Both the south and the north walls diminish in thickness just above the level of the springing of the vaults (fig. 2, 3, 6, 7, 10). This can only mean that the construction of vaults was foreseen.

3. The analyses of the mortars that were carried out by E. Favre-Bulle (Atelier St Dismas) in Switzerland[16] and by ourselves showed that the side-chapel and the main church were built

[13] A. Vassilaki, *op. cit.*, p. 49-50.

[14] G. Dimitrokallis, "Βιβλιοκρισία", *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών* 3 (1963), 1097-98.

[15] *Ibid.*, 1098; Dimitrokallis, *Βυζαντινή Ναοδομία,.op. cit.*, fig. 115.

[16] In his study for the conservation of the monument wall paintings.

using the same mortar, with the same composition and proportion of aggregates, something which is also obvious the naked eye.

In order to reach a final conclusion, the following factors must also be taken into account:

1. The inner surfaces of the arches of two of the communicating passages between side-chapel and the main church are decorated with aniconic motifs. Thus it seems that the side-chapel already existed when the first layer of wall-paintings was executed (fig. 7).

2. From careful scrutiny of the wall-paintings in the sanctuary apse, one may conclude that the first layer, the one with the aniconic decoration, is not interrupted by the window space, but extends over the walled-up area, above the position of the throne (fig. 6, 17). It seems therefore that the window was already walled up when the first painting of the walls was carried out. It is worth noting that the same procedure was followed in the painting of the sanctuary apse of the church of Panagia Drosiani, which has been dated to the first half of the 7th century. [17]

In conclusion, it may be stated that the narthex and the side-chapel belong to a second construction phase. However, this cannot have been far removed in time from the construction of the church. The church was built with provision for extensions to the west and to the south, which probably happened shortly afterwards, perhaps along with the wall-paintings. The addition, however, was more carelessly executed than the original work, since it is not without faults of construction and is morphologically inferior inadequate in its formal result, with its small windows and the partial blocking of the double-light window in the sanctuary.

The same tactic of providing for the addition of lateral chapels can be observed in other churches of Naxos, especially those of the same period. In the Panagia Monastiriotissa at Engares,[18] a church consisting of three intercommunicating halls, the central nave was built first, but with recesses in the side walls, so as to allow for supports for the vaulting of the side-chapels, which were added later. It seems that lateral extension was provided for in a similar manner in the churches of Hagios Artemios near Sangri[19] and Hagios Ioannis at Afikli, Apeiranthos.[20] It is similar in the single-aisled, vaulted churches at Hagios Mamas at Driti, Apeiranthos,[21] and St George at Ropiki, Danakos.[22]

From the first publication of the church, Hagia Kyriaki has been dated to the iconoclast period and particularly to the 9th century, to the time of the emperor Theophilos.[23] Indeed, the painted decoration should leave no room for doubting this generally accepted chronology.[24]

[17] N. Drandakis, *Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες στη Δροσιανή της* Νάξου (Athens 1988), p. 20.

[18] D. Triantafyllopoulos, *Archaiologikon Deltion ArchDelt* 34/2 (1979), p. 374.

[19] A. Vasilaki, p. 63-5.

[20] N. Drandakis, *ArchDelt* 20/2 (1965), p. 541-45.

[21] G. Dimitrokallis, *Βυζαντινή Ναοδομία*, p. 18 (n.12), fig. 211; G. Mastoropoulos, *Νάξος. Το άλλο κάλλος. Περιηγήσεις σε βυζαντινά μνημεία* (Athens 2006,) p. 224.

[22] *Ibid.*, p. 214.

[23] Vasilaki, p. 71.

[24] M. Chatzidakis, "Εισαγωγικό σημείωμα", in: *Νάξος*, Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα (Athens 1989), p. 11.

Unfortunately, the architecture does not throw any further light on the question of dating. However, it should be noted that many of the church's features, like the synthronon, the stones at the junction of the apse with the eastern wall,[25] the cross-shaped window[26] and the general appearance of the monument with its heavy monumental style, reminiscent of Early Christian models, bespeak an early date.

An examination of typology gives the same impression. The single-aisled domed basilica type is especially widespread on the islands, and some examples on Crete[27] and Cyprus[28] have been dated to the first millennium. In Naxos, the same type is represented by Hagios Artemios near Sangri,[29] St John at Adisarou,[30] which can be dated with certainty to the iconoclast period, but also by Hagios Nikolaos at Sangri,[31] Hagios Ioannis Theologos at Baouzi,[32] the Zoodochos Pigi of Athalassos at Athalassou,[33] the Hagioi Anargyroi at Sangri,[34] Hagioi Theodoroi in the bay of that name,[35] Hagios Ioannis at Sifones,[36] Hagios Ioannis at Apeiranthos,[37] Hagios Georgios at Epano Marathos,[38] the Panagia at Aria,[39] Hagios Georgios at Avlia,[40] and Hagios Georgios at Krini.[41] For some of the above-mentioned churches, which are generally dated to the middle and later Byzantine periods, a date in the first millennium is perhaps likely.

---

[25] See n. 7.

[26] Similar windows in the west wall are to also be found at Panagia Kera at Ammomaxi, Koronos (G. Mastoropoulos, *ArchDelt* 46/2 (1991), p. 387-8), at Hagios Mamas at Driti, Apeiranthos (G. Dimitrokallis, *Βυζαντινή Ναοδομίαο*, p. 18, n. 12), and at Panagia Damniotissa, Tragaia (*ibid.*, p. 24-5, n. 24, fig. 55).

[27] Hagios Nikolaos at Kastelli Mirambellou, with aniconic wall-paintings: M. Borboudakis, *ArchDelt* 24 (1969), 446-47; Kl. Gallas, *Mittel - und spätbyzantinische Sakralarchitektur der Insel Kreta. Versuch einer Typologie der kretischen Kirchen des 10. bis 17. Jahrhunderts* (Berlin 1983), p. 345.

[28] Hagios Photios at Aigialaousa and Hagia Napa at Kantou: E. Prokopiou, Ο *συνεπτυγμένος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός στην Κύπρο (9ος – 12ος αιώνας)* (Nicosia 2007), p. 18-27, 336-51.

[29] See n. 19 above.

[30] M. Acheimastou - Potamianou, Νέος ανεικονικός διάκοσμος εκκλησίας στη Νάξο. "Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στ'Αδησαρου", *DChAE* 12 (1984), p. 329-82.

[31] N. Zias, "Άγιος Νικόλαος στο Σαγκρί", in *Νάξος*, Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα (Athens 1989), p. 80-9.

[32] N. Drandakis, "Αρχαιολογικοί περίπατοι στη βυζαντινή Νάξο", *Επετηρίς Εταιρείας Κυκλαδικών Μελετών* 13 (1985-90), p. 26; G. Mastoropoulos, *ArchDelt* 46/2 (1991), p. 388-90.

[33] Mastoropoulos, *Νάξος*, p. 164.

[34] S. Mamaloukos, "Η αρχιτεκτονική του συγκροτήματος των Αγίων Αναργύρων στο Κάτω Σαγκρί Νάξου", *DChAE* 27 (2006), p. 49-60.

[35] G. Mastoropoulos, Οι εκκλησίες της περιοχής Κωμιακής Νάξου, *Κωμιακή Νάξου* (Athens 2005), III, p. 48-51.

[36] Mastoropoulos, *Νάξος*, p. 236.

[37] N. Drandakis, *ArchDelt* 20/2 (1965), p. 545-47.

[38] G. Mastoropoulos, Οι εκκλησίες της περιοχής Φιλωτίου, *Φιλώτι*, 1 (Athens 1986), p. 103-106.

[39] *op. cit.*, p. 89-91.

[40] G. Dimitrokallis, "Ενας μεσοβυζαντινός ναός στη Νάξο: Ο Άγιος Γεώργιος στ' Αυλιά", in *Δώρον. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο* (Thessaloniki 2006), p. 53-56.

[41] Drandakis, Αρχαιολογικοί περίπατοι, p. 26-27.

In the three related iconoclast monuments,[42] the method of supporting the dome varies. In Hagia Kyriaki, the dome rests on the longitudinal vaulting and on two arches formed within the mass of the side walls. In Hagios Ioannis, the dome is not supported directly by the longitudinal vault but by transverse arches. The same arrangement exists in Hagios Artemios, but here the pillars supporting the transverse arches also support two arches parallel to the side walls. The result in the two latter churches is not successful, since the cornice at the base of the dome is formed at a lower level than the extrados of the longitudinal vault, the windows become very small and externally the dome appears very low.

The domed single-hall type of church, which is also characterised in the literature as the single-aisled domed basilica, is often confused with that of the single-aisle cross-in-square church,[43] from which it differs only slightly.[44] The confusion is more frequent when this type appears in the variant form, as regards the dome supports,[45] that is found in Hagia Kyriaki.[46] According to Charalambos Bouras, monuments are classed according to one type or the other on the basis of the ratio of the width of the lateral arches of the cross to the overall width of the church.[47] Indeed, when the transept is proportionally so small, the cross-shape does not dominate the interior, and externally there is not enough space to create a separate roof in the corner angles or for the transept to form gables. It is in these ways, or at least in the second way, that the single-aisle inscribed cruciform churches imitate the standard cross-in-square type. Quite a large number of such churches have been identified on Naxos and have been dated mainly to the 11th and 12th centuries.[48]

In the case of the monument we are examining, no gables are formed on the transept, but there is a simple ledge supporting the dome. In this way, or by even more desperate solutions, is the roofing constructed in the domed single-hall churches of Naxos that are contemporary with Hagia Kyriaki. Anything else would be surprising, since it would indicate a desire to imitate the cross-in-square churches, which had not yet made their appearance on the island.

---

[42] I.e. Hagia Kyriaki, Hagios Artemios and Hagios Ioannis Theologos.

[43] As determined by A.K. Orlandos, 'Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Ρόδου', *Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος* 6 (1948), p. 83-84.

[44] Ch. Bouras, *Η Ελλαδική ναοδομία κατά το 12ο αιώνα*, Athens 2002, p. 350-51.

[45] See Dimitrokallis, Ναοδομία, p. 43, n. 39; idem, 'Ενας μεσοβυζαντινός', 56, n. 2.

[46] See Mamaloukos, 'Η αρχιτεκτονική', p. 55.

[47] Ch. Bouras, Άγιος Στέφανος Ριβίου 'Ακαρνανίας', *Επιστημονική Επετηρίς Πολυτεχνικής Σχολής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 3 (1968), p. 47-53.

[48] G. Mastoropoulos, "Οι μονόκλιτοι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της Νάξου", *17ο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης*, Athens 1997, p. 44.



Fig. 1 Figure d'empereur « christianisé », Éphèse, Musée archéologique (Photo Auzépy)



Fig. 2 Croix sciée sur les portes de bronze entre les deux narthex, Sainte-Sophie, Istanbul
(Photo Auzépy)



Fig. 3 L'empereur en proskynèse devant le Christ en majesté, mosaïque au-dessus de la porte triomphale, esonarthex, Sainte-Sophie, Istanbul (Photo Auzépy)

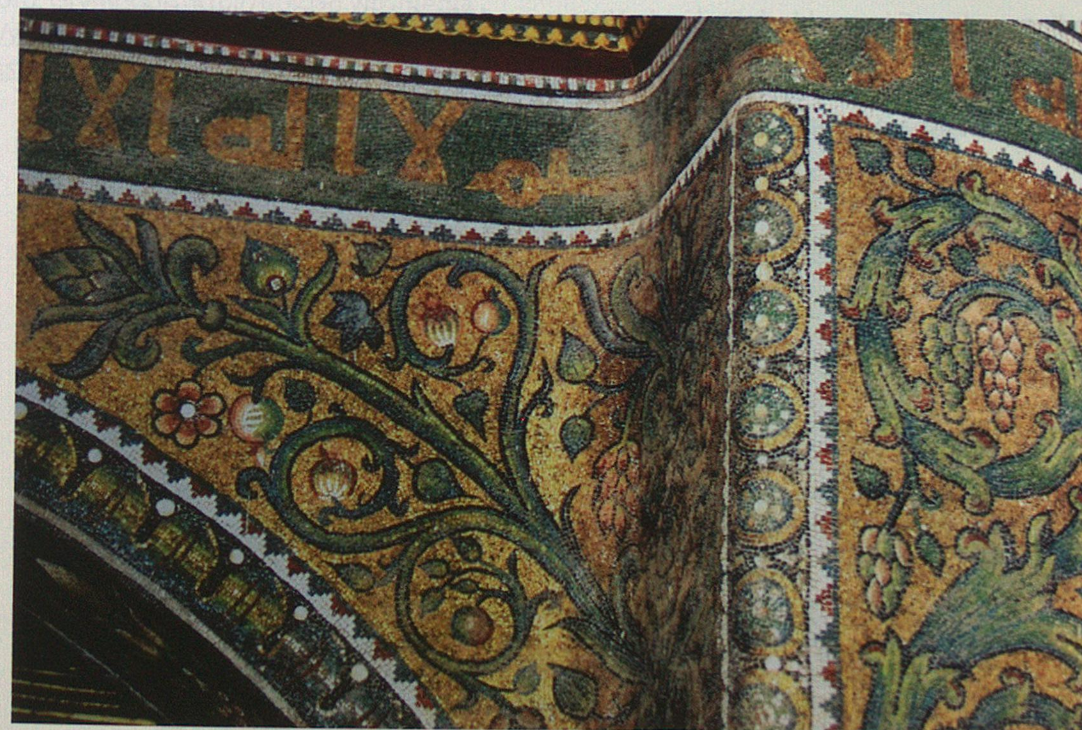


Fig. 4 Inscription, Dôme au Rocher, Jérusalem
(Photo Auzépy prise sur : Oleg Grabar, Saïd Nuseibeh, *Le Dôme du Rocher*, Paris 1997 (trad. fr. de *The Dome of the Rock*, 1996))



Fig. 5 Le zodiaque, dans *Géographie de Ptolémée*, Vatican. gr. 1291, fol. 9r, manuscrit réalisé sous le règne de Constantin V (742-775)
(Photo Auzépy prise dans : A. Cutler, Jean-Michel Spieser, *Byzance médiévale*, Paris 1996, fig. 30, crédit photographique Bibliothèque vaticane)



Fig. 6 Miliaresion (monnaie d'argent) de Constantin V
(Collection Dumbarton Oaks)

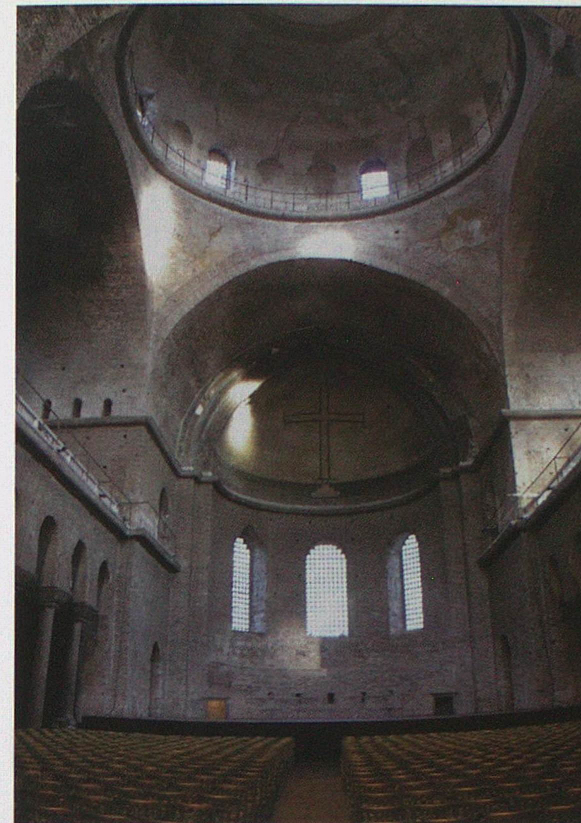


Fig. 7 Nef et abside, Sainte-Irène, Istanbul
(Photo: Gryffindor, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Hagia_Eirene_Constantinople_2007.jpg)



Photo 7bis Abside, Sainte-Irène, Istanbul
(Photo Auzépy)



Fig. 8 Vierge et traces de la croix préexistante, mosaïque de l'abside, église de la Dormition (Koimèsis), Nicée
(Photo reprise de T. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig 1927)



Fig. 9 Vierge, ciel, main de Dieu et inscription (Ps 109, 3), mosaïque de l'abside, église de la Dormition (Koimèsis), Nicée
(Photo reprise de T. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig 1927)



Fig. 10 Médaillon radié, trône, livre, croix et colombe, mosaïque au sommet de l'arc précédant l'abside, église de la Dormition (Koimèsis), Nicée
(Photo reprise de T. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig 1927)



ig. 11 Mosaïques de l'abside et de l'arc qui la précède (années 780-790), Sainte-Sophie, Thessalonique (Photo Auzépy)



Fig. 12 Couple d'anges, mosaïque à la base de l'arc précédant l'abside, église de la Dormition (Koimèsis), Nicée
(Photo reprise de T. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig 1927)



Fig. 13 Autre couple d'anges, mosaïque à la base de l'arc précédant l'abside, église de la Dormition (Koimèsis), Nicée
(Photo reprise de T. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig 1927)



Fig. 14 L'inscription de Naukratios, église de la Dormition (Koimèsis), Nicée
(Photo reprise de T. Schmit, Die Koimesis-Kirche von Nikaia, Berlin-Leipzig 1927)

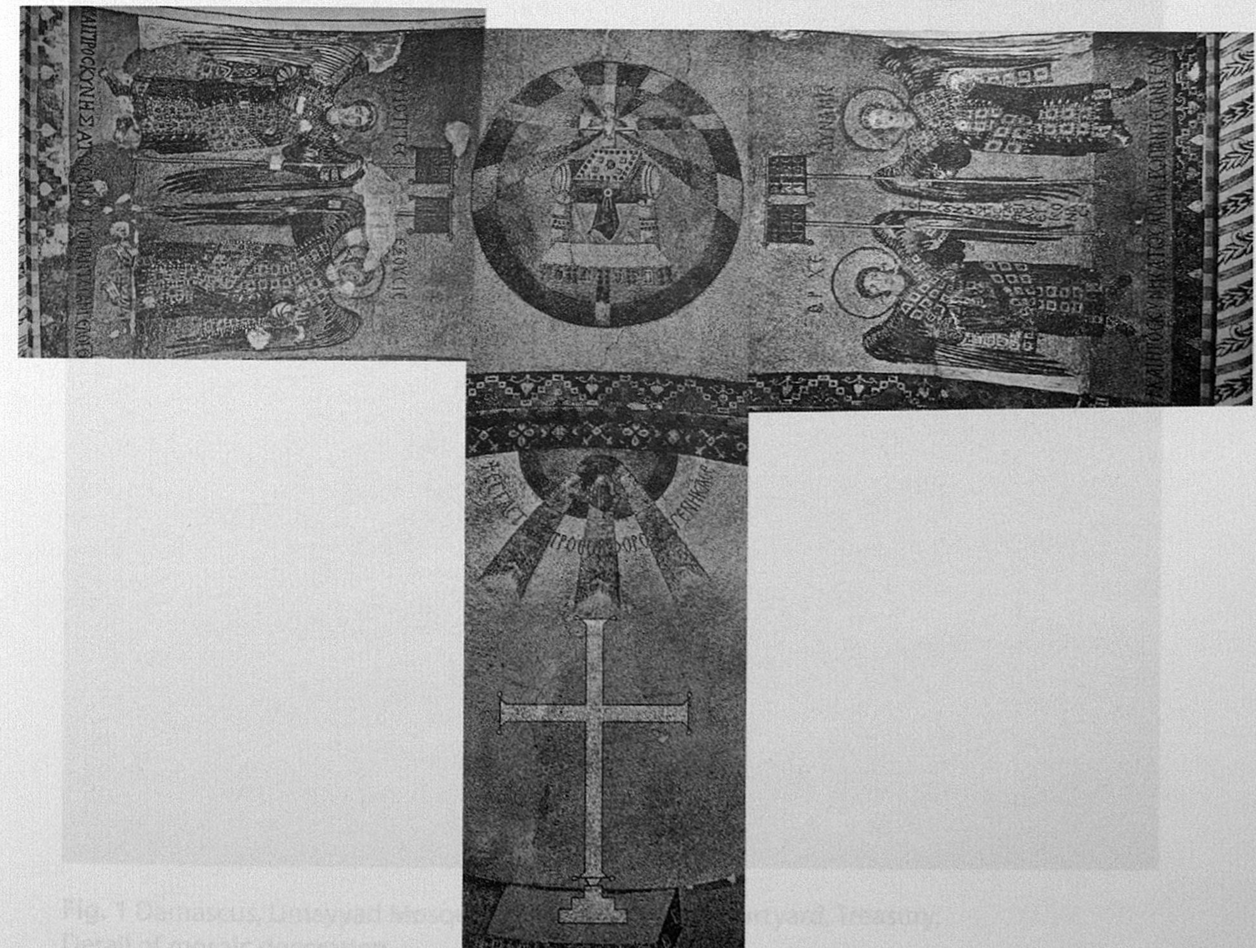


Fig. 15 Montage (Fabien Tessier) : mosaïque, abside et arc précédant l'abside, église de la Dormition (Koimèsis), Nicée, vers 750



Fig. 1 Damascus, Umayyad Mosque (706-714/5), Inner courtyard, Treasury, Detail of mosaic decoration
Photographic credit : Silvia Naef, Geneva, 2001



Fig. 2a Qusayr 'Amra (Jordan), Wall paintings
Photographic credit : Larissa Defayes, Geneva, 2006



Fig. 2b Qusayr 'Amra (Jordan), Wall paintings
Photographic credit : Larissa Defayes, Geneva, 2006



Fig. 3 Tareq Rajab Museum, Kuwait, Showcase Q1, "Lions in the Tareq Rajab Museum":
Examples of figurative objects from various parts of the Islamic world, belonging to different periods
Photographic credit : Silvia Naef, Geneva, 2004



Fig. 4 Anonymous painter, Portrait of Sultan Mahmûd II [1808-1839], 19th century, Istanbul, Pera Museum
Photographic credit : Silvia Naef, Geneva, 2007



Fig. 1 Saint-Step'anos à Arcʼjocʻ, Arménie, portail avec les saints Pierre et Paul (photo de l'auteur)



Fig. 2 Odzun, Arménie, relief en remploi (photo de l'auteur)



Fig. 3 Baltimore, Walters Art Museum, ms. 537 (http://www.thedigitalwalters.org)



Fig. 4 Bghno-Noravank', Arménie, relief (photo de l'auteur)



Fig. 5 Évangiles de Drazark, Matenadaran ms 6763
(d'après Mutafian, *Arménie, la magie de l'écrit*, Marseille, 2007, no 3.14, p. 88)

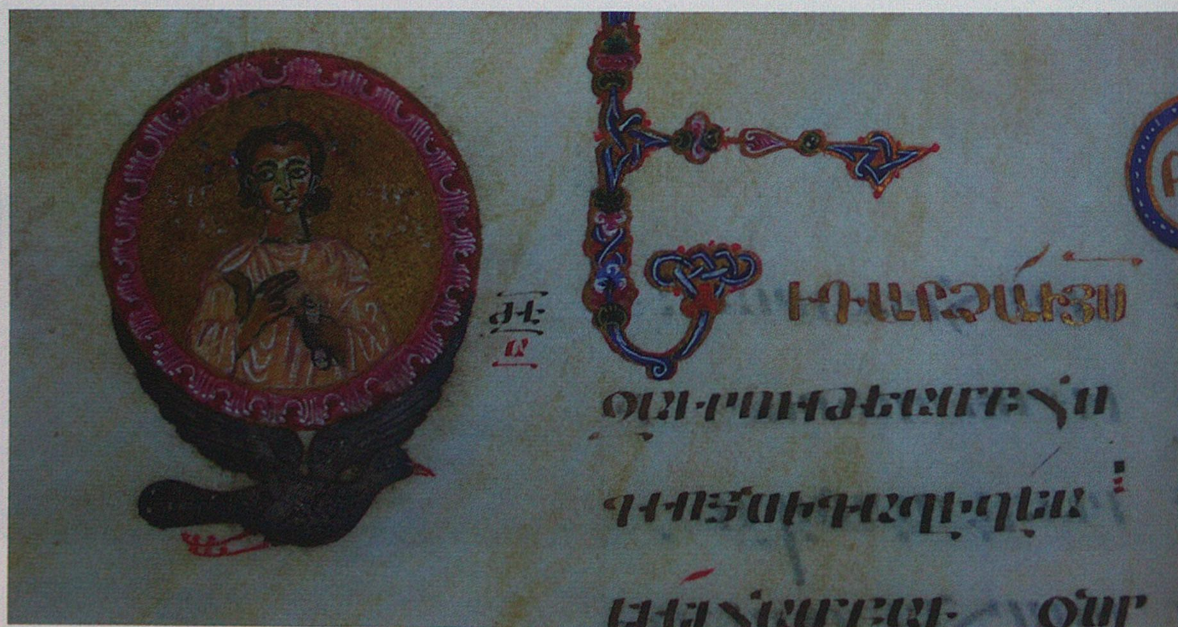


Fig. 6 Christ Emmanuel, Venise San Lazaro, ms 1635 de l'an 1993 (Louvre, doc OA)



Fig. 7 Vierge à l'enfant. Matenadaran, ms 6289 de 1323 (Louvre, doc OA)



Fig. 8 Venise San Lazaro, ms 1008 de 1317-1318 (d'après Mathews, *Armenian Gospel Iconography*, Washington, D.C. 1991)



Fig. 9 Khatchkar *amenaprkitch*, Haghpat (d'après Sirarpie Der Nersessian, *L'art arménien*, Paris 1977)



Fig. 10 Khatchkar avec crucifixion et scènes de la passion, Sevan, Saints-Apôtres (photo de l'auteur)



Fig. 11 Iran, Ispahan, ms. 36 (156) (d'après Der Nersessian/Mekhitarian 1986)



Ill. 1 Sainte-Kyriaki, panneau gauche



Ill. 2 Sainte-Kyriaki, panneau droit



Ill. 3 Fragment de toile brodé, ancienne coll. Bouvier, Peseux, Egypte ayyoubide



Ill. 4 Linteau de marbre du Musée byzantin d'Athènes, BMX 920





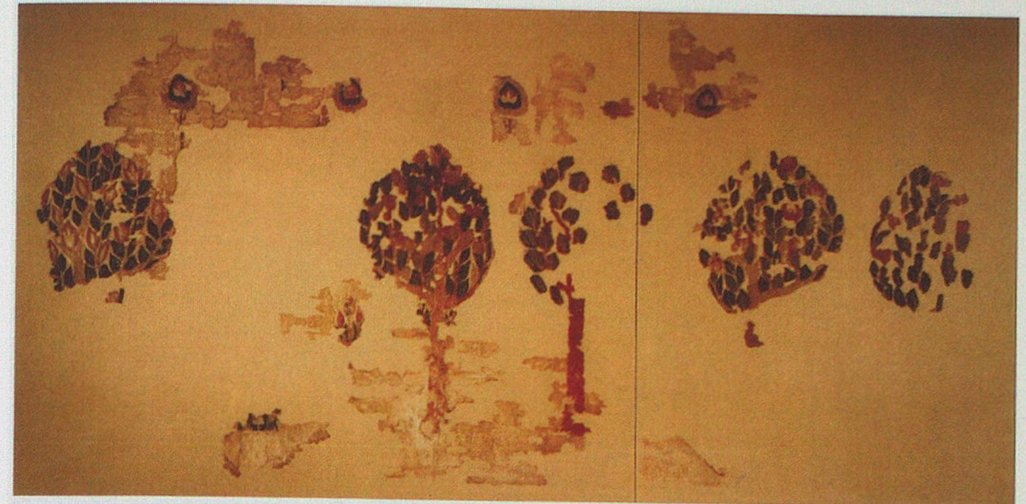
Ill. 5 Panneau de marbre, Thèbes, IXe siècle, XXIIIe éphorie des Antiquités byzantines, Chalkis, inv. A2426



Ill. 6 Cane et ses canetons, mosaïque de l'église de Teurnia, vers 500



Ill. 7 Reste d'un arbre fruitier (palmier ?), Sainte-Kyriaki, panneau gauche



Ill. 8 Tenture copte, Textilmuseum, Saint-Gall



Ill. 9 Tenture copte, Textilmuseum, Saint-Gall



Ill. 10 Voûte de Saint-Jean d'Adisarou, détail



Ill. 11 Voûte de Sainte Kyriaki, détail



Ill. 12 Reconstitutiondu décor de la soierie d'Héraclius, trésor de la cathédrale de Liège



Ill. 13 Détail d'une voûte de Saint-Artemios, Naxos



Ill. 14 Détail d'une voûte de Saint-Artemios, Naxos



Ill. 15 Peintures ornementales de Saint-Jean d'Adisarou



Ill. 16 Détail de rosace dans des médaillons entrelacés, Saint-Jean d'Adisarou

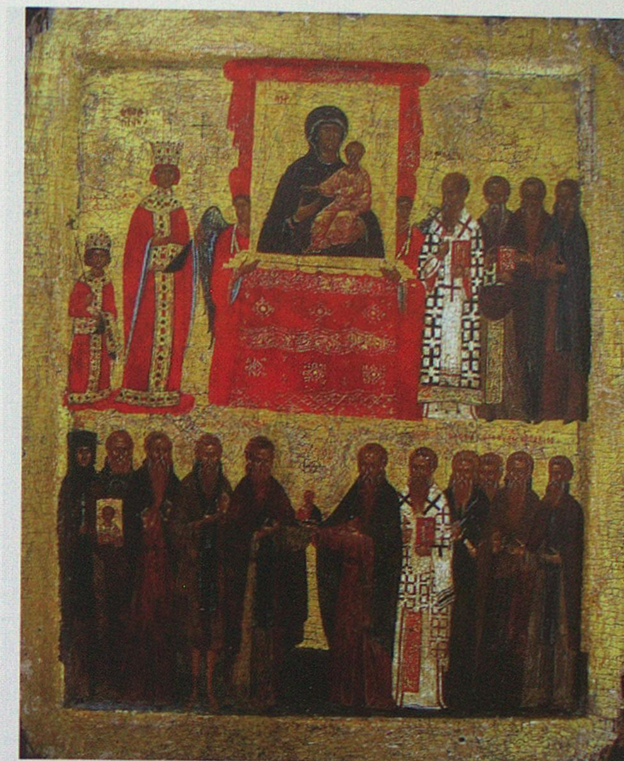


Fig. 1 L'Orthodoxie, British Museum, début XVe siècle



Fig. 2 L'Orthodoxie, Collection Vélimézis, vers 1500



Fig. 3 L'Orthodoxie, E. Tzanfournaris, Institut Hellénique de Venise, (1570- 1631)



Fig. 4 L'icône de l'Hodigitria, détail de la fig. 1

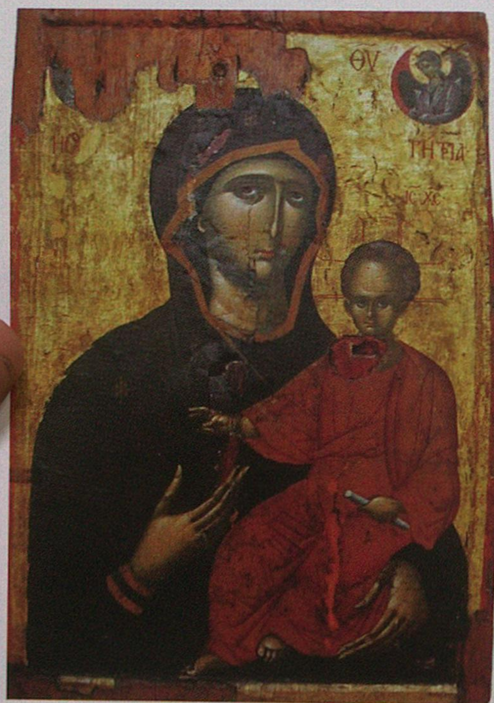


Fig. 5 La Vierge Hodigitria, Anatoli, Crète, début XVe siècle

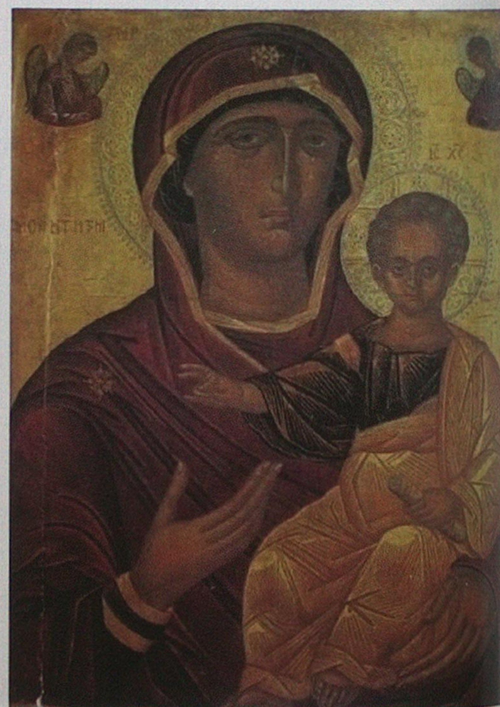


Fig. 6 La Vierge Hodigitria, A. Pavias, Rome, deuxième moitié du XVe siècle



Fig. 7 Décor brodé de la podéa et des costumes des évêques, détail de la fig. 1



Fig. 8 Décor brodé de la podéa de la Dormition (détail) d'A. Ritzos, Turin, deuxième moitié du XVe siècle

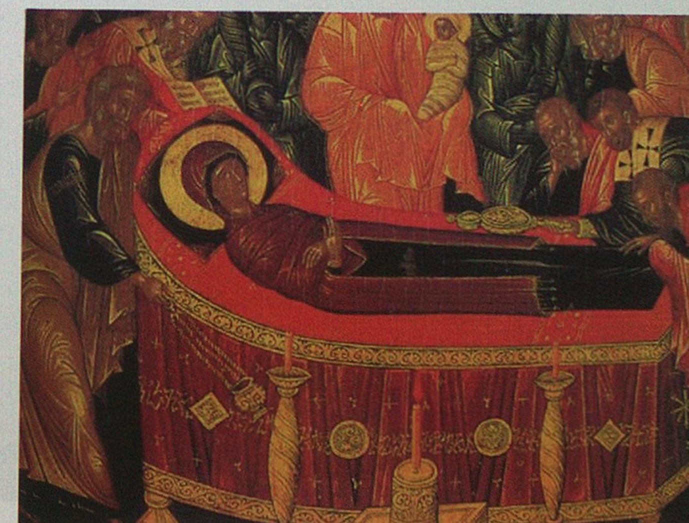


Fig. 9 Décor brodé de la podéa de l'icône de la Dormition (détail), Venise, deuxième moitié du XVe siècle

Fig. 10 La Restitution des images, Musée Benaki, milieu XVIe siècle



Fig. 11 Le VIIe Concile Œcuménique, G. Klontzas, Copenhague, troisième quart du XVIe siècle



Fig. 12 L'icone des saints Pierre et Paul tenant le modèle d'une église. Détail de la fig. 11

PROVENANCE DES PHOTOS :

Fig. 1, 4, 7, *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, (éd. M. Vassilaki) Exhibition Catalogue, Benaki Museum Athens, Milan 2000, no 32

Fig. 2, N. Chatzidakis, *Icons of the Vélimézis Collection*, catalogue raisonné, Benaki Museum, Athènes 1998, fig. 31

Fig. 3, M. Chatzidakis, *Icônes de Venise*, Venise 1962, no 63

Fig. 5, *ΕικόνεςΚρητικής Τέχνης*, 1993, no 149

Fig. 6, M. Chatzidakis, *Les débuts, op. cit.*, fig. 2

Fig. 8, Vocotopoulos, *Βυζαντινές Εικόνες*, Athènes 1995, no 155

Fig. 9, N. Chatzidakis, *From Candia to Venice*, 1993, no 14

Fig. 10, A. Drandaki, « Η Αναστήλωση των εικόνων: παράδοση και ανανέωση στο έργο ενός κρητικού ζωγράφου του 16ου αιώνα", *Benaki Museum*, 1, Athènes 2001, fig. 1

Fig. 11, 12 O. Graziou, "Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο και τα επάλληλα επίπεδα σημασιών της", *D.Ch.A.E.*, 14, 1989, fig.6



Fig. 1 Zelve n° 4: détail du mur est de la nef (la croix entre deux poissons)



Fig. 2 Zelve n° 4: détail du mur nord de la nef



Fig. 3 Zelve n° 1: partie orientale de la nef, mur sud



Fig. 4 Yamanlı kilise: vue nord-est



Fig. 5 Vallée de Peristrema, église funéraire inédite: vue vers l'abside



Fig. 6 Göreme n° 32d: narthex, décor au-dessus de la porte menant dans la nef



Fig. 7 Göreme n° 32d: nef, vue sud-ouest



Fig. 8 Göreme n° 20 / Sainte-Barbe

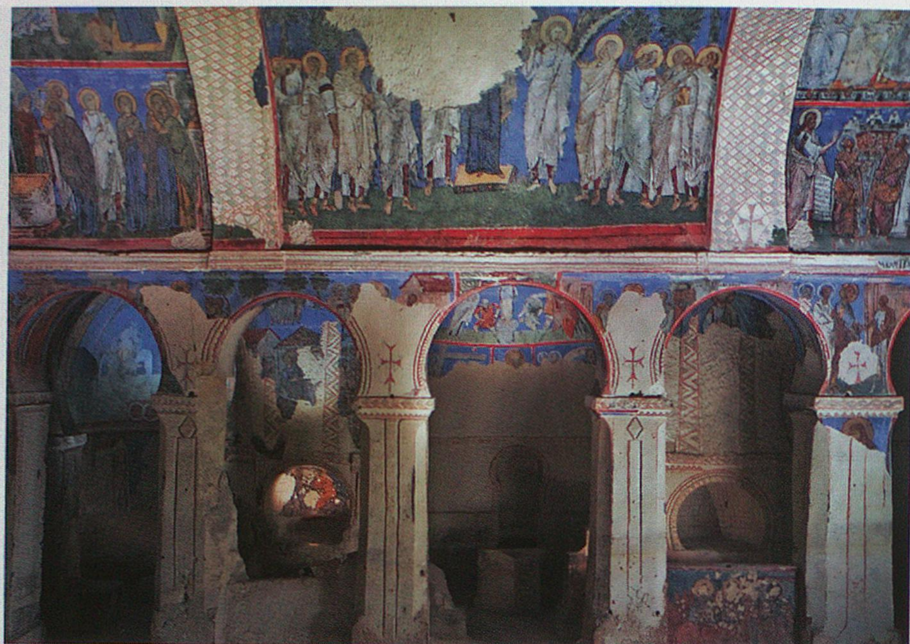


Fig. 9 Göreme n° 7 / Tokalı kilise, Nouvelle église: vue vers l'est



Fig. 10 Hagios Basilios: vue vers l'est



Fig. 11 Uçhisar, Karankemer vadisi, église aniconique: vue vers l'abside



Fig. 12 Uçhisar, Karankemer vadisi, église aniconique: détail de la paroi absidale (extrémité nord)



Fig. 13 Uçhisar, Karankemer vadisi, église aniconique: intrados de l'arc absidal



Fig. 14 Uçhisar, Karankemer vadisi, église aniconique: nef, vue vers l'ouest



Fig. 15 Uçhisar, Karankemer vadisi, église aniconique: nef, détail de la voûte



Fig. 16 Uçhisar, Karankemer vadisi, église aniconique: nef, frise de palmettes



Fig. 17 Uçhisar, Karankemer vadisi, église aniconique: mur nord de la nef



Fig. 18 Uçhisar, Karankemer vadisi, église aniconique: mur ouest de la nef, donateur (?)



Fig. 19 Uçhisar, Örencik deresi, Efendi ağa kilisesi: vue vers l'abside

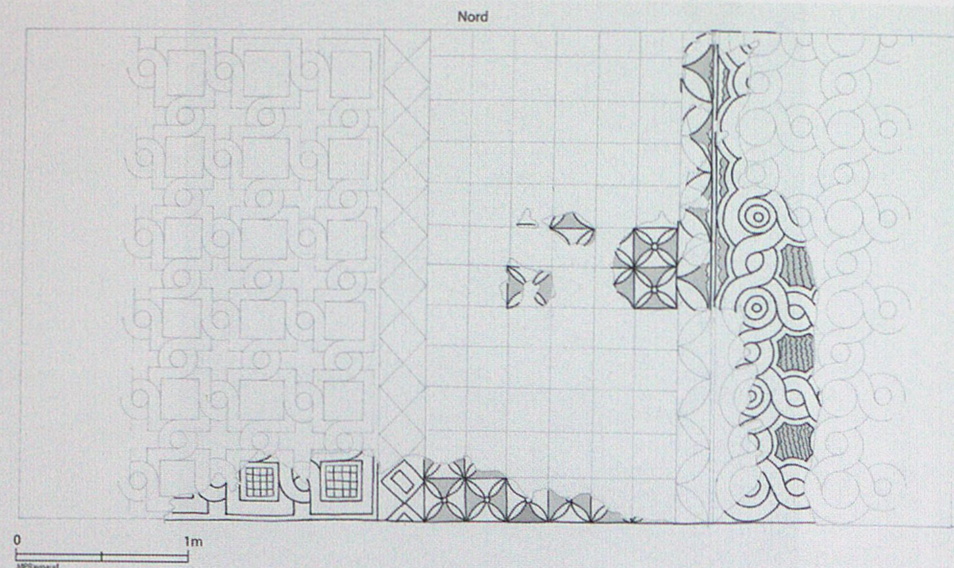


Fig. 20 Uçhisar, Örencik deresi, Efendi ağa kilisesi: schéma du décor de la voûte de la nef (dessin M.-P. Raynaud)



Fig. 21 Uçhisar, Örencik deresi, Efendi ağa kilisesi: voûte de la nef (détail)



Fig. 22 Uçhisar, Örencik deresi, Efendi ağa kilisesi: encorbellement et paroi de la nef, côté nord (détail)



Fig. 23 Uçhisar, Örencik deresi, Efendi ağa kilisesi: encorbellement et paroi de la nef, côté sud (détail)



Fig. 24 Uçhisar, Örencik deresi, Efendi ağa kilisesi: niche de la paroi nord



Fig. 25 Kurt dere, église aniconique: abside

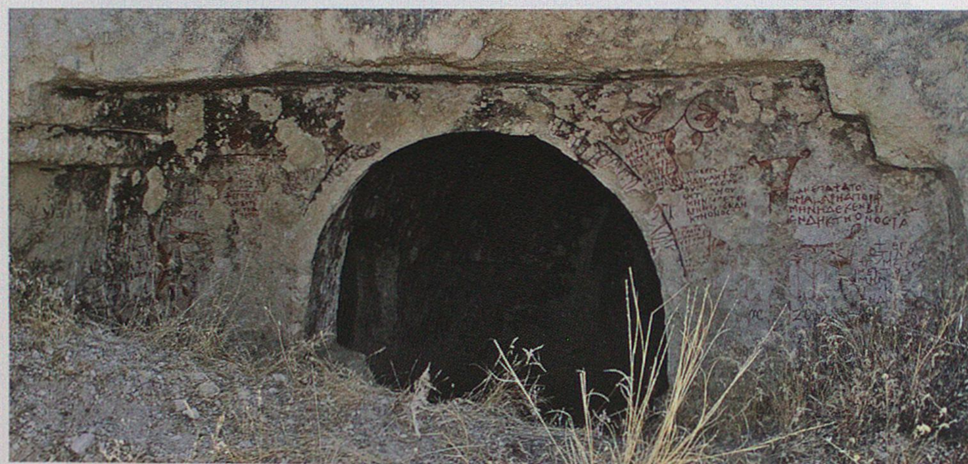


Fig. 26 Kurt dere, église aniconique: mur est de la nef



Fig. 27 Kurt dere, église de la Chasse d'Eustathe



Fig. 1 Antioch, House of the Sea Goddess, floor mosaic. Marine deity

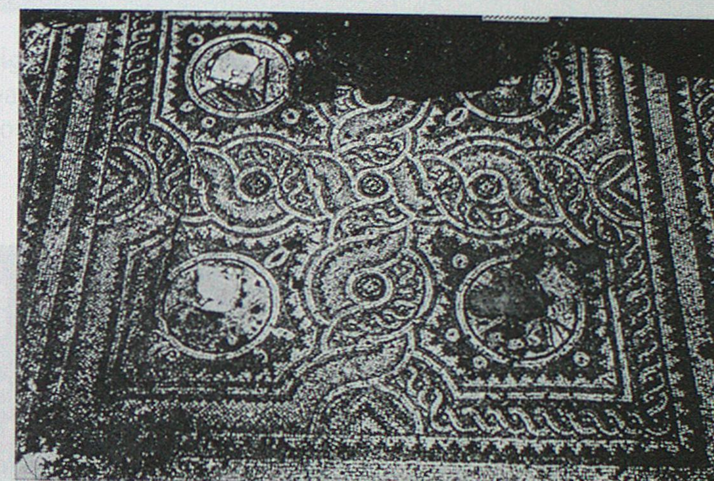


Fig. 2 Antioch, House of the Sea Goddess, floor mosaic. Cross with erased personifications



Fig. 3 Qasr el-Lebia, East Church, floor mosaic. Ktisis
Source: Department of Antiquities of Cyrenaica



Fig. 4 Qasr el-Lebia, East Church, floor mosaic. Ananeosis
Source: Department of Antiquities of Cyrenaica



Fig. 5 Qasr el-Lebia, East Church, floor mosaic. Eagle and deer

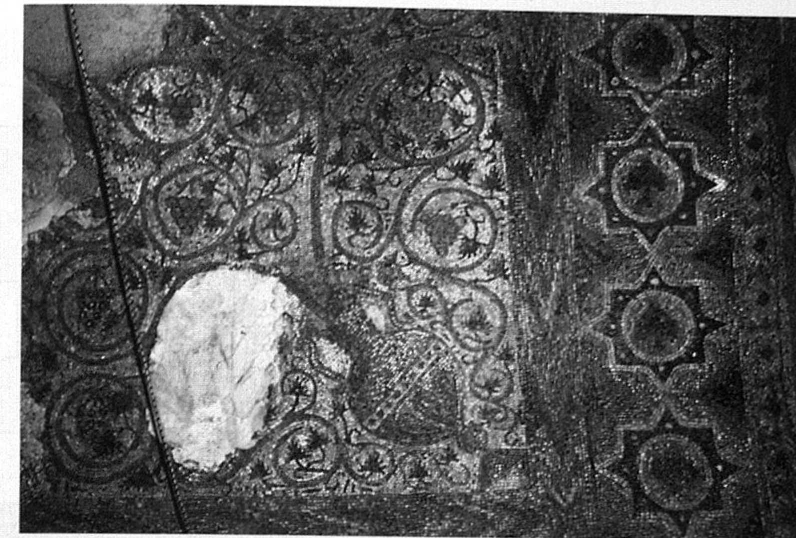


Fig. 6 Kartmin, Monastery of Mar Samuel, Mar Simeon, and Mar Gabriel, aniconic mosaic in the vault of the sanctuary
Source: author



Fig. 7 Madaba, Church of the Virgin, floor mosaic in the nave

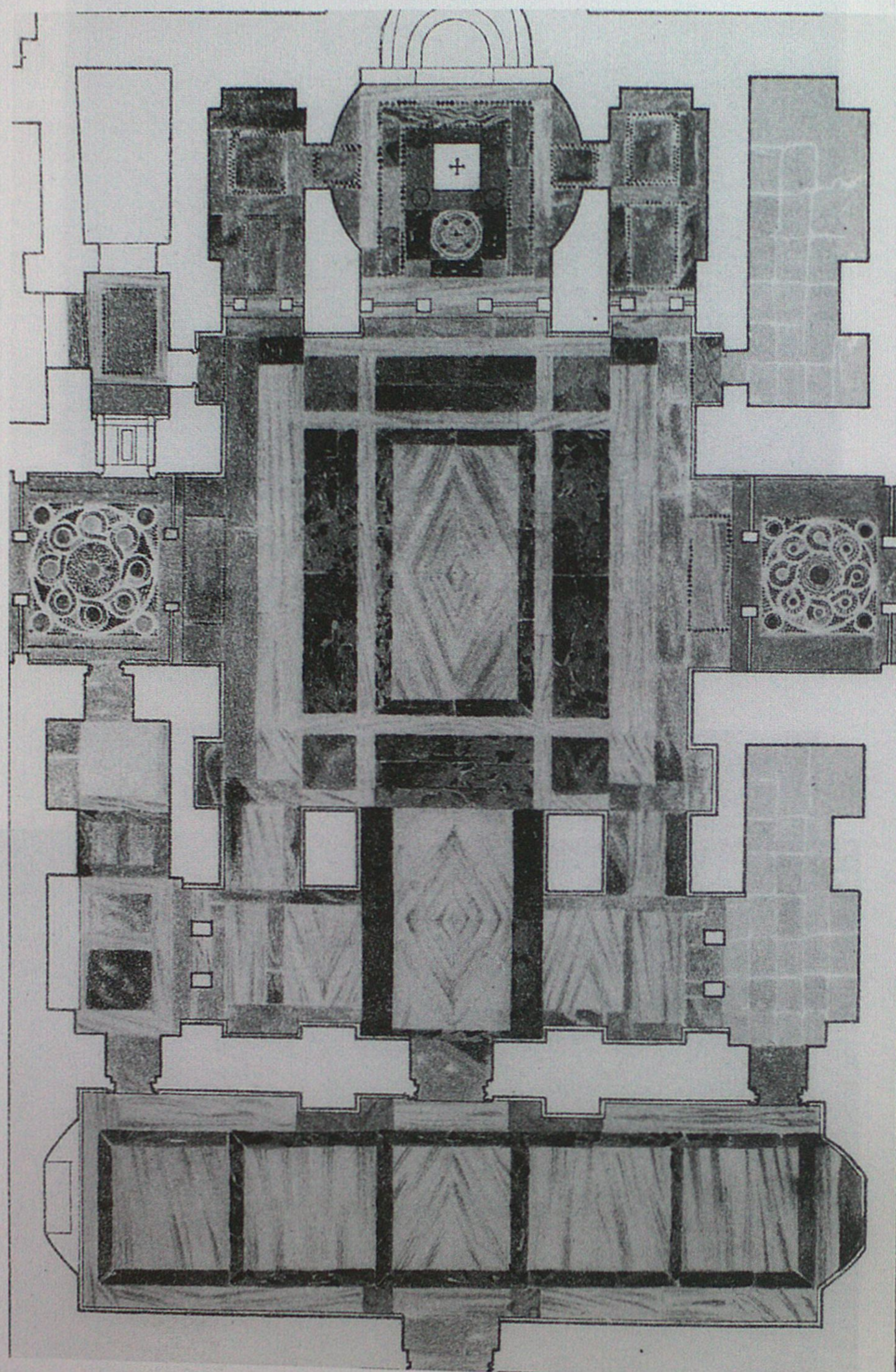


Fig. 8 Hosios Loukas, Katholikon, opus sectile floors
Source: after Robert Schultz, Sidney Barnsley, *The Monastery of Saint Luke of Stiris in Phocis*
(London, 1901), pl. 30



Fig. 9 Thessaloniki, Acheiropoietos, soffit mosaic
Source: author

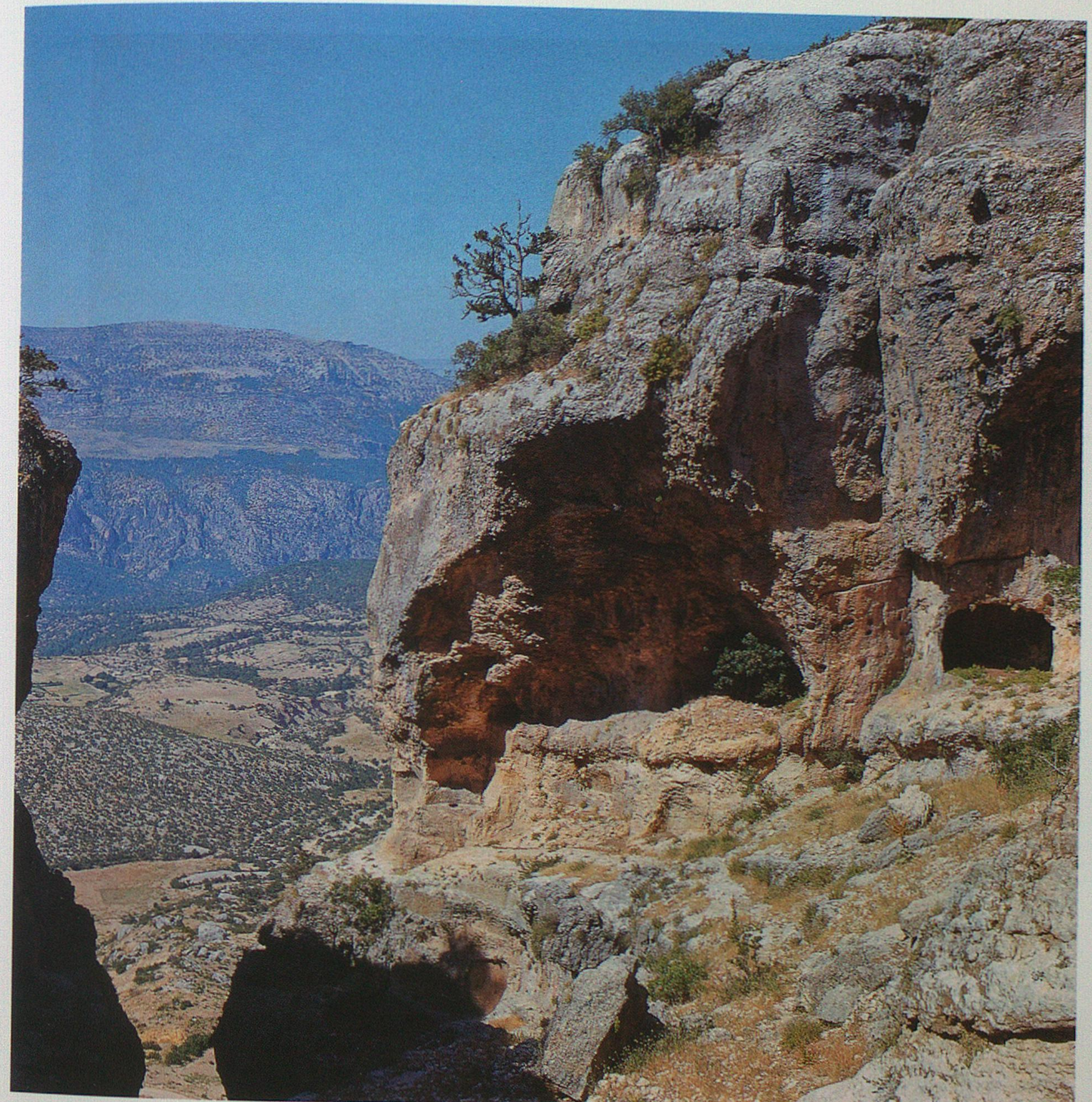


Fig. 1 Ravin d'Al Oda, entrée de l'église



Fig. 2 Nef et abside sud, à droite de l'espace central (voir sch. 1)



Fig. 3 Dédicace à la Vierge *Toute sainte souveraine...*
et plus haut, la prière anonyme à la Vierge



Fig. 4 Décor de caisson du champ 8



Fig. 5 Hagios Basilios. Partie supérieure de l'abside



Fig. 6 Ihlara. Les *simurghs* (Ağaçaltı kilise)



Fig. 7 Al Oda, détail du champ 9. Décor végétal



Fig. 8 Église sud, extrémité Est du plafond (avec la colombe)



Fig. 9 Al Oda, la colombe



Fig. 10 Al Oda, le décor iconoclaste au travers des repeints



Fig. 1 Karşıbecak, vue générale du cône (côté nord)



Fig. 2 Karşıbecak, nef nord, vue vers l'est



Fig. 3 Karşıbecak, nef nord, vue vers l'ouest



Fig. 4 Karşıbecak, nef sud, vue vers le nord



Fig. 5 Karşıbecak, nef nord, voûte de l'abside



Fig. 6 Karşıbecak, nef nord, voûte en berceau



Fig. 7 Karşıbecak, nef sud, plafond



Fig. 8 Eglise du stylite Nicétas (Kızılçukur), vue générale de la voûte en berceau de la nef



Fig. 9 Karşıbecak, nef sud, paroi est, registre supérieur (détail)



Fig. 10 Karşıbecak, nef sud, paroi nord, registre supérieur (détail)



Fig. 11 Karşıbecak, nef sud, paroi est, registre médian (détail)



Fig. 12 Eglise du stylite Nicétas (Kızılçukur), paroi sud (détail)



Fig. 13 Karşıbecak, nef sud, paroi sud, arcature est (détail)



Fig. 14 Karşıbecak, nef sud, paroi sud, arcature ouest (détail)

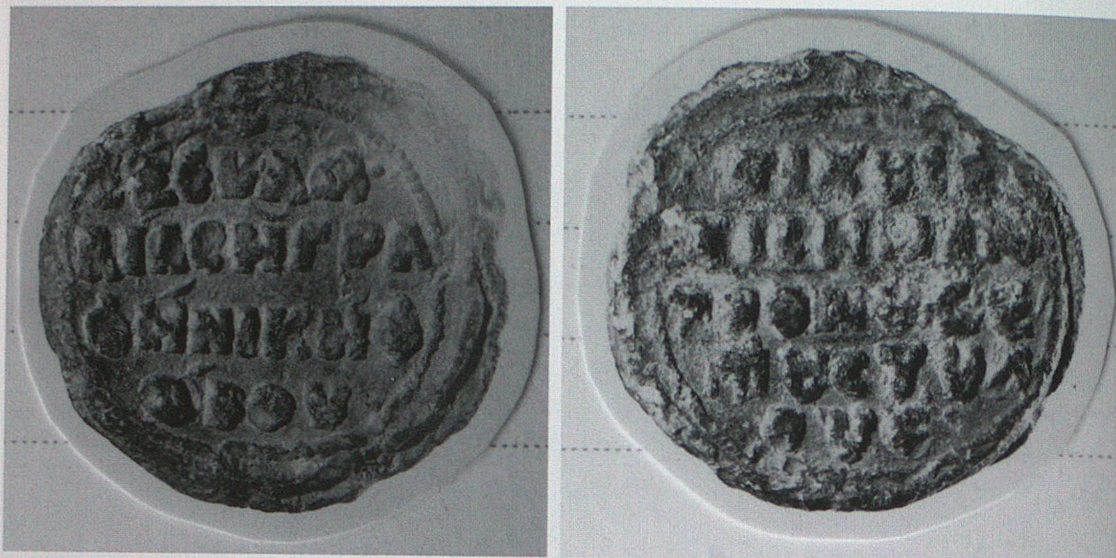


Fig. 15 Karşıbecak, nef nord, paroi ouest, voûte de l'*arcosolium*





1. Sceau de Georges Manganès, *sébaste* (MAH, CdN 2004-236, photo Li Weingerl)



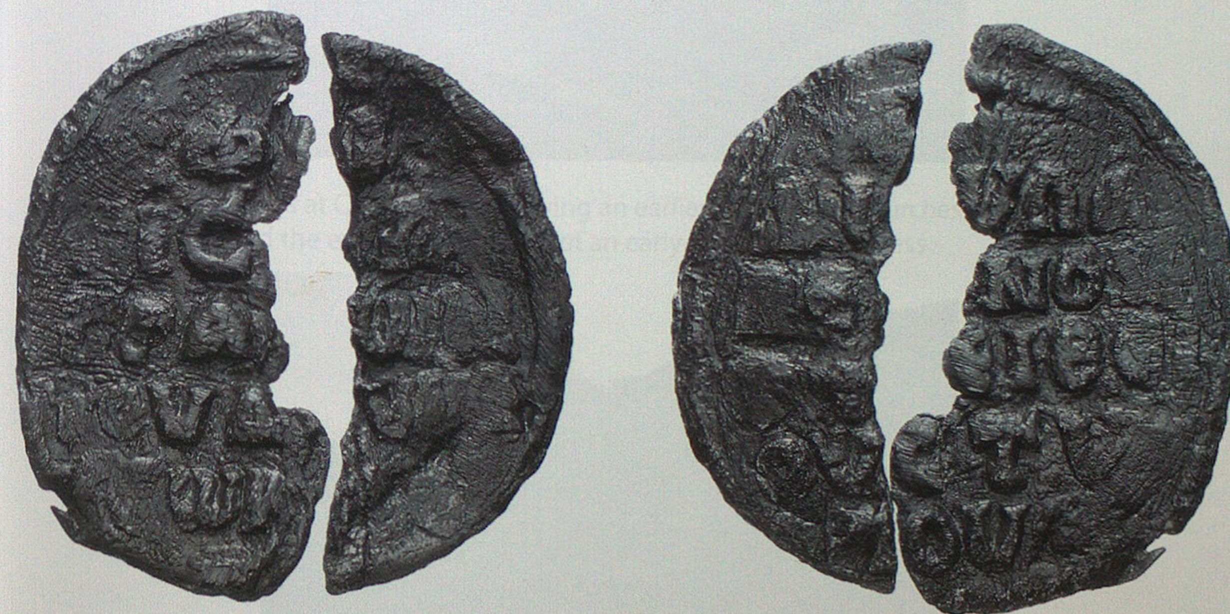
2. Sceau de Nicéphore (Zacos/Veglery, n° 2717b)



3. Sceau d'Anne Comnène (The State Hermitage Museum, Saint-Petersburg, M-6528, photo : © The State Hermitage Museum, Alexander Lavrentiev)



4. Sceau de Georges Doucas, *sébaste* (Institut et Musée archéologiques de Sofia, n° 127, Jordanov 2006, n° 198)



5. Sceau de Georges Doucas (Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, photo Reinhard Saczewski)



Fig. 1 View of the apse of the church of the Panagia Monastiriotissa near Engares, note the distinct layers of wall painting in the apse, and the traces of an altar screen in the foreground



Fig. 2 The twin chapels at Cheimarros overlying an earlier basilica, the churches are adjacent to the Hellenistic tower and the excavated remains of an early-medieval olive press



Fig. 3 The church of Ag. Isidoros in Rachi showing the east end, note especially the blocked windows and the rubble construction characteristic of many of the surviving early medieval churches

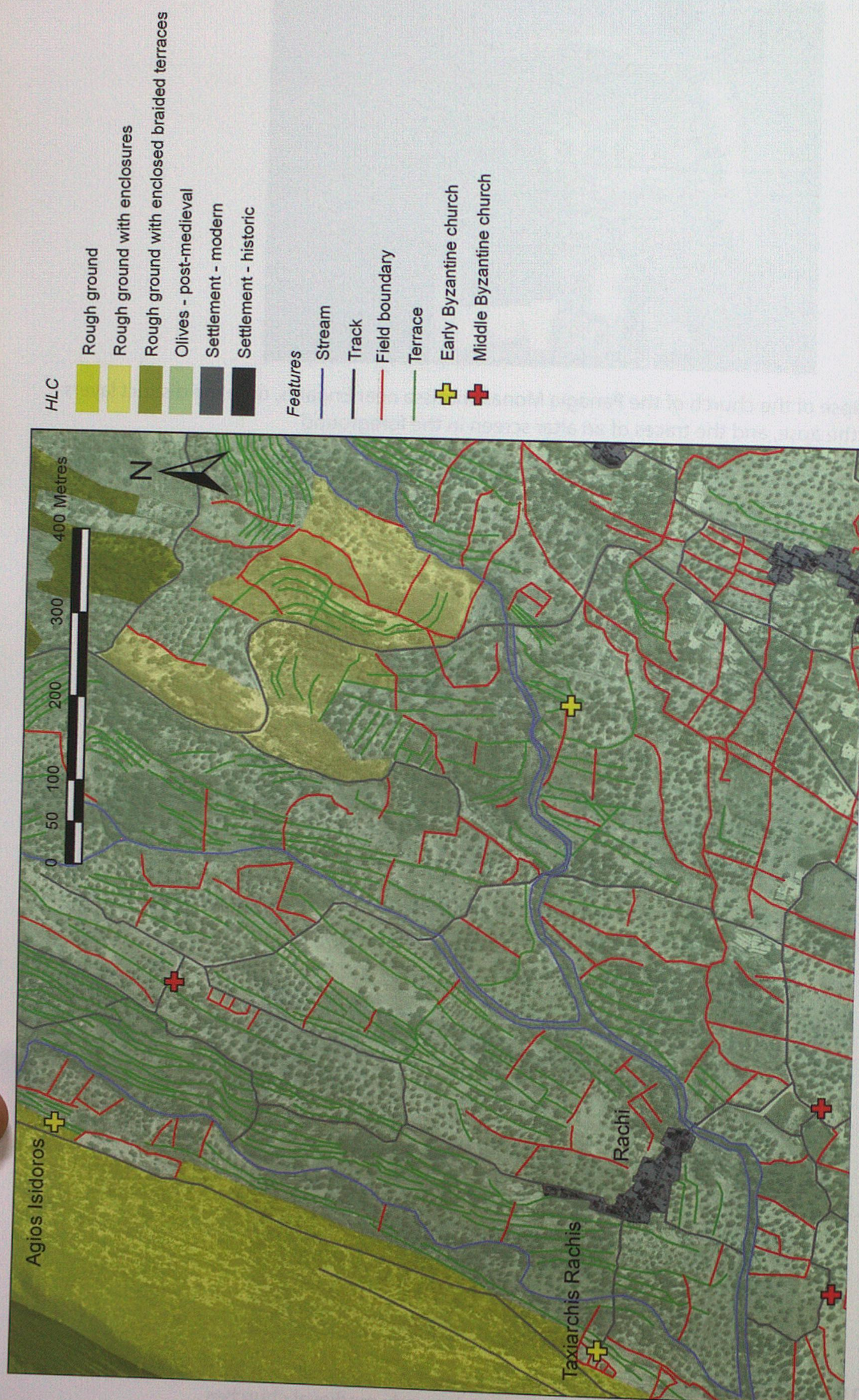


Fig. 4 HLC map showing the situation of the churches of Ag. Isidoros and Taxiarchis. For key to symbols see CROW/TURNER/VIONIS 2011, fig 7, and http://www.shca.ed.ac.uk/projects/eastmed_landscape/naxos.html



Fig. 5 View of the interior of Ag. Isidoros showing part of the apse, the inserted south arcade and the southaisle and dorrway



Fig. 6 View of south side of Ag. Isidoros, note the decorated lintels over the two entrances



Fig. 7 Fragment of a stone panel, probably an altar screen with a cross relief from the interior of Ag. Isidoros

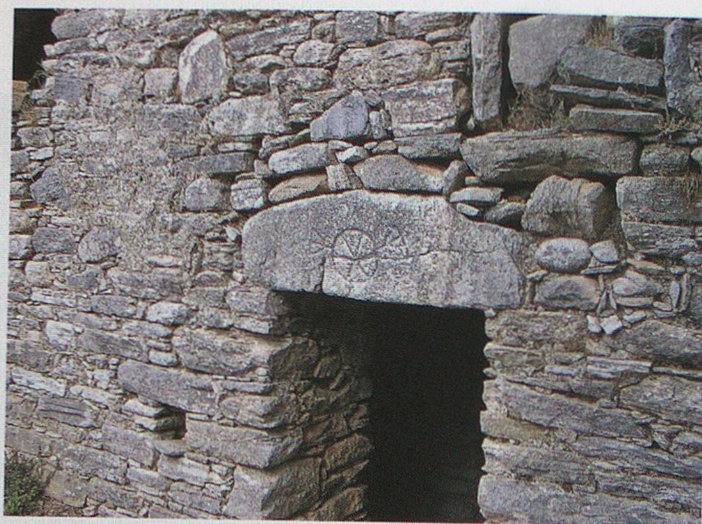


Fig.8 Detail of the lintel over the doorway into the south aisle of Ag. Isidoros, the symbol is derived from an early Christian chrismon



Fig.9 Central nave (left) and side aisle of the basilica at the Panagia Monastiriotissa, note the different structural phases apparent between the south aisle and main nave

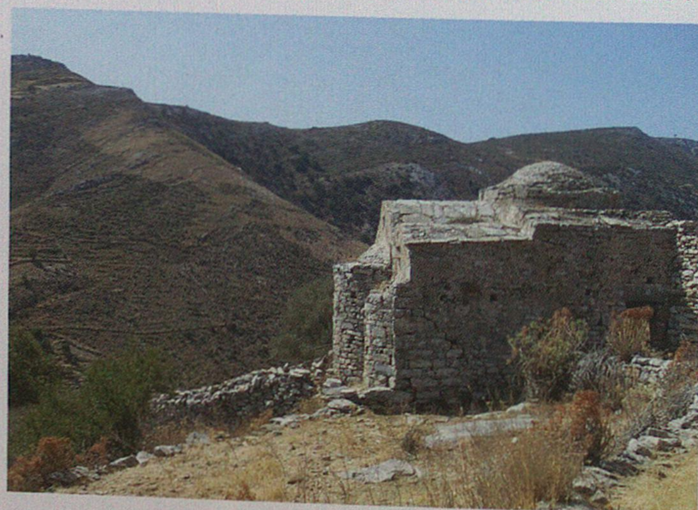


Fig.10 The church of Ag. Theologos at Grammata, a small three aisled and domed church situated on the boundary between Danakos and Apeiranthos. On the hillside beyond may be seen traces of successive terraces and field walls, see DIMITROKALLIS 2000, p. 44; and MASTOROPOULOS 2006, n° 126

Fig. 1-9 : Basilica of Hagia Barbara at Koroveia (Karpasia peninsula)



Fig. 1



Fig. 2


Fig. 3

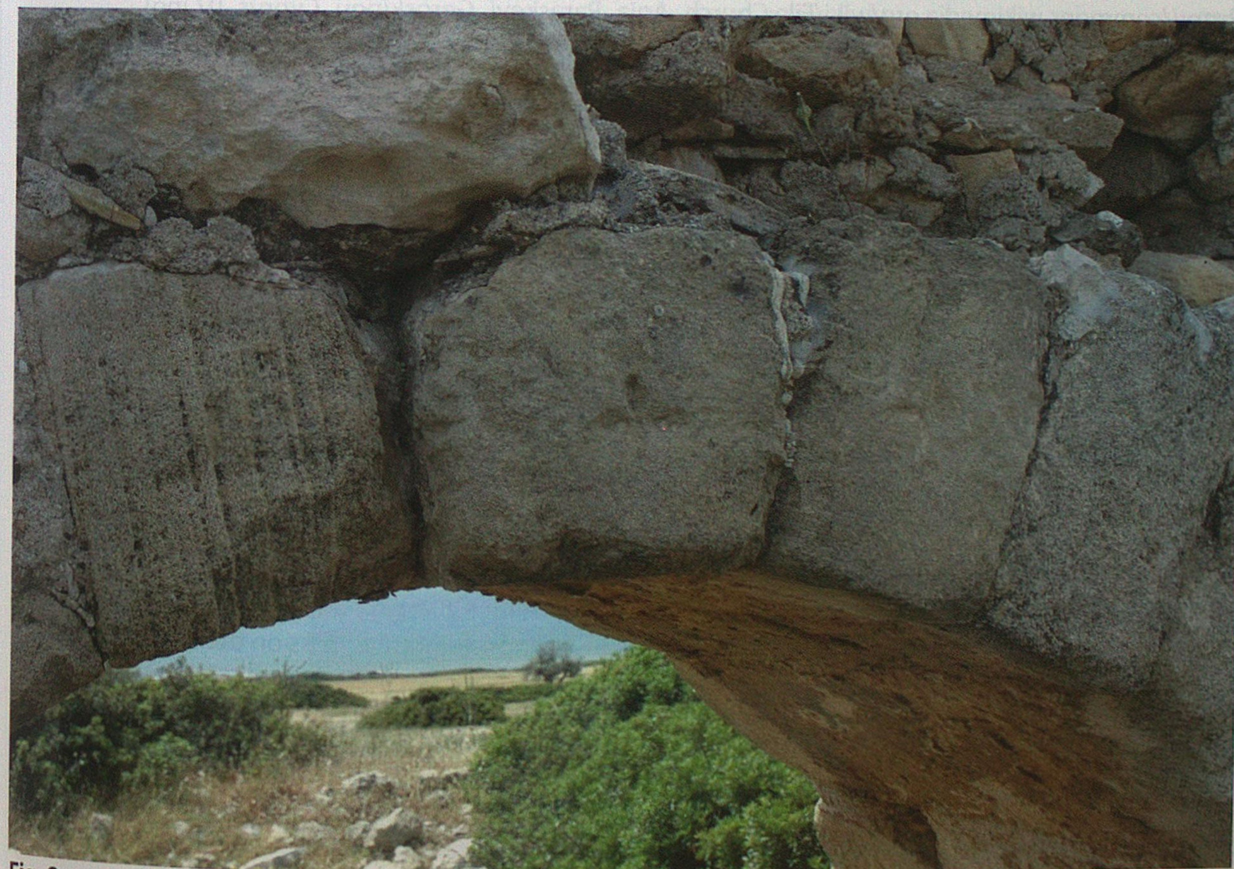

Fig. 4


Fig. 5


Fig. 6


Fig. 7


Fig. 8


Fig. 9

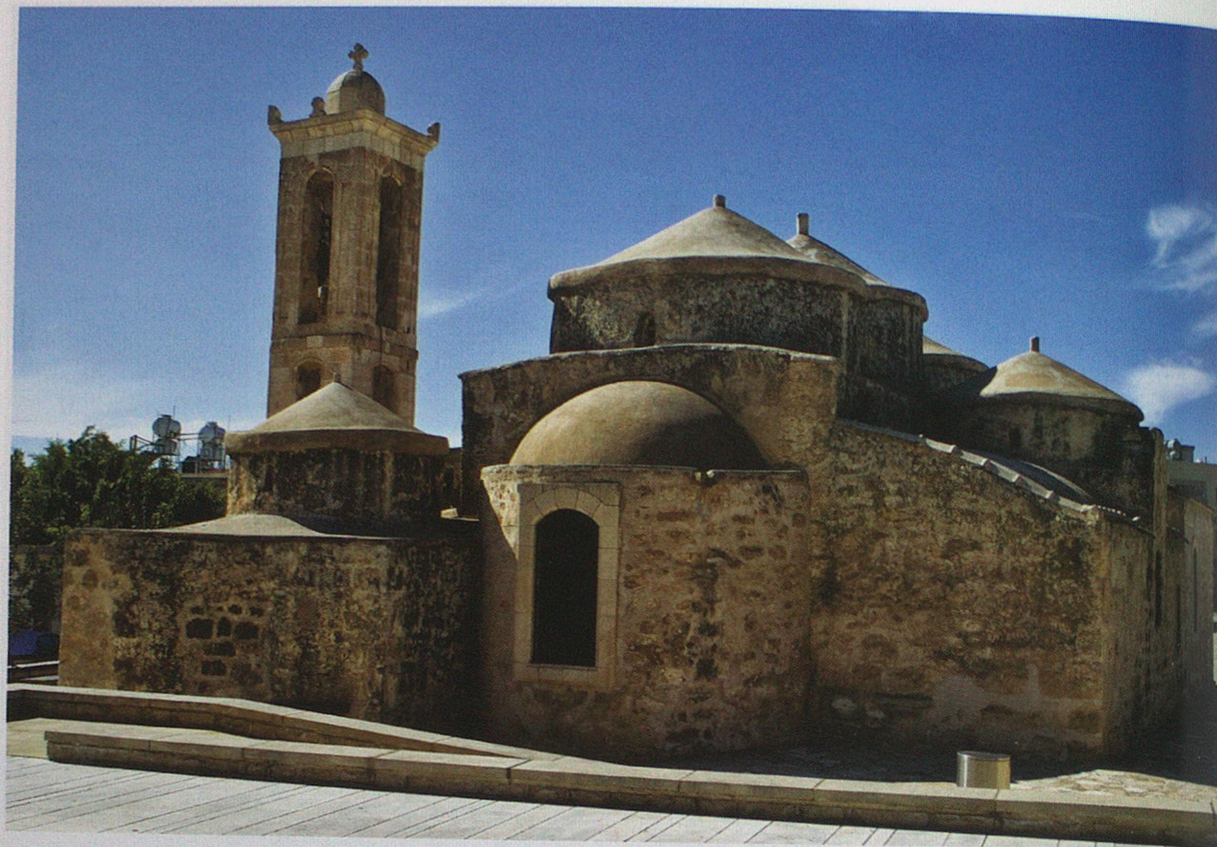


Fig. 10 Eastern dome of the Church of Hagia Paraskeve at Geroskipou (photo: Nikodem Nijaki, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_Agia_Paraskevi_Geroskipou_Cyprus_07.jpg)



Fig. 11 Hagia Paraskeve at Geroskipou: non-figurative cross in the Holy Bema



Fig. 12 Hagia Paraskeve at Geroskipou: non-figurative cross on the eastern dome



Fig. 13 Bronze cross from Gourri of the 10th – 11th century



Fig. 14 Conch of Hagios Ioannis st'Adisarou (Naxos)



Fig. 15 Hagios Basileios, near Sinassos



Fig. 16 Hagios Basileios, near Sinassos



Fig. 17 Cross at Gulu Dere

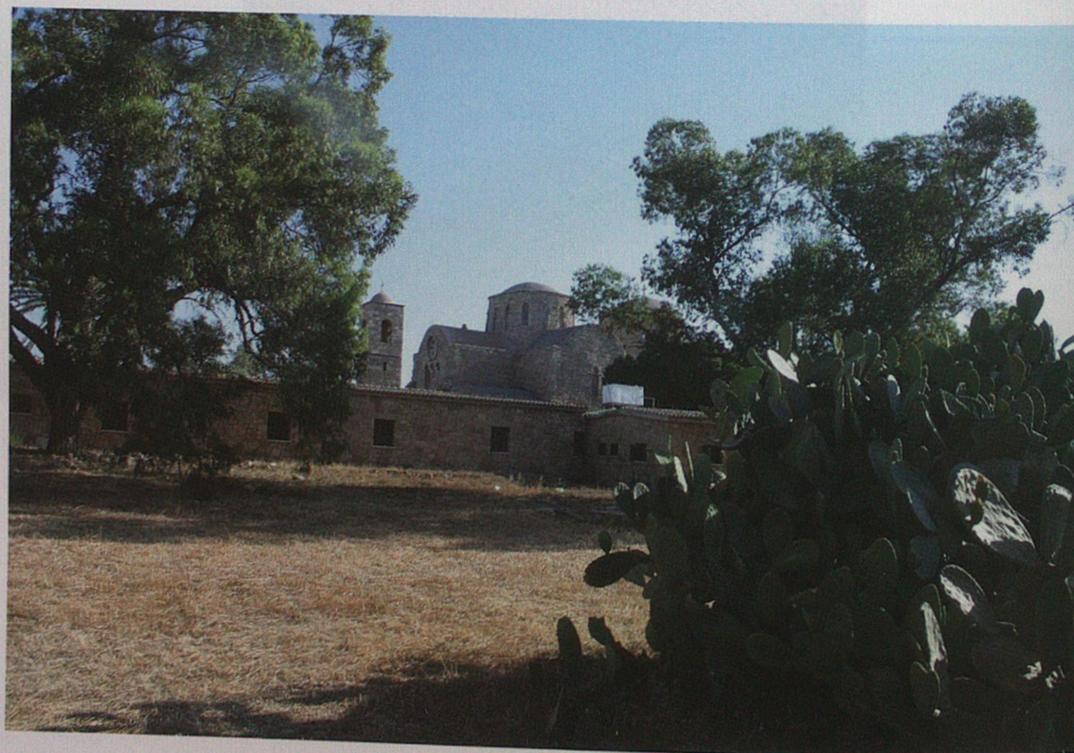


Fig. 18 Katholikon of the Monastery of the Apostle Barnabas

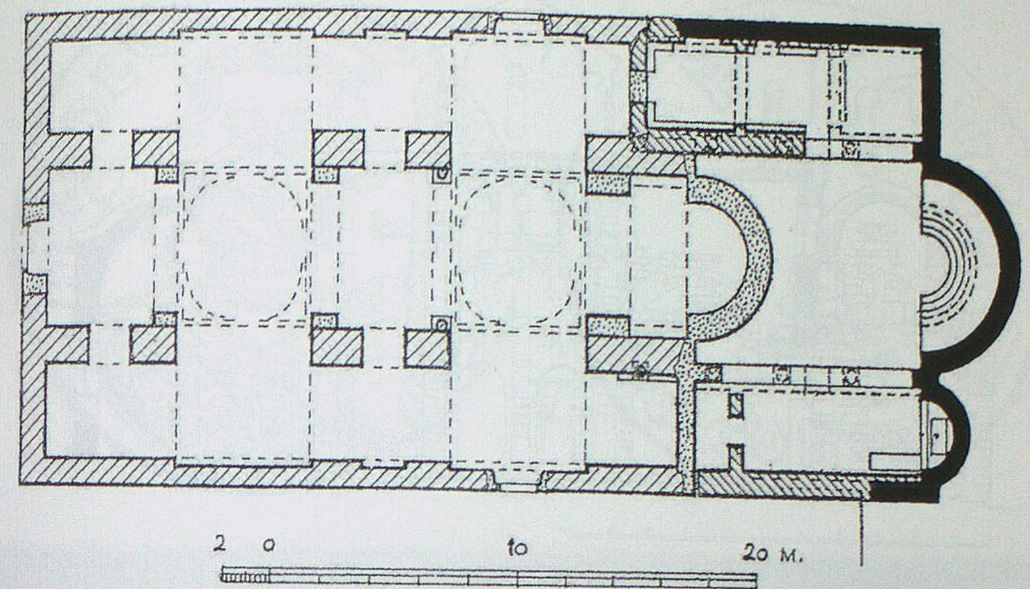


Fig. 19 Katholikon of the Monastery of the Apostle Barnabas

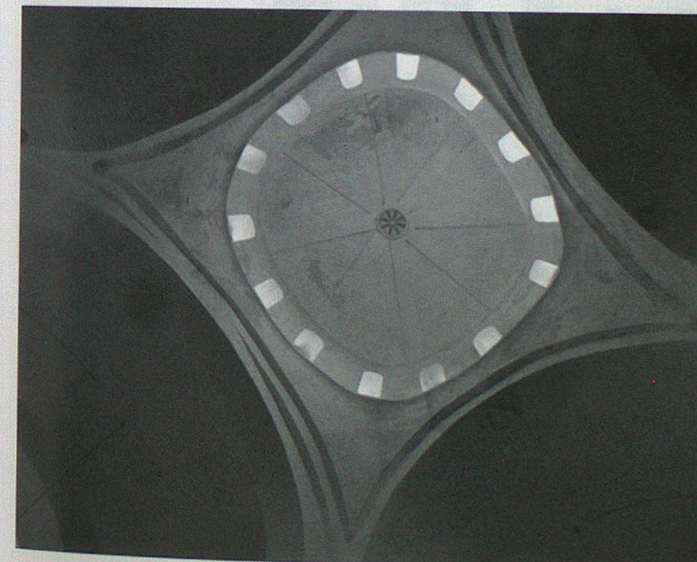


Fig. 20

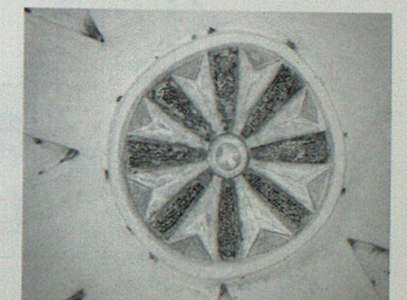


Fig. 21

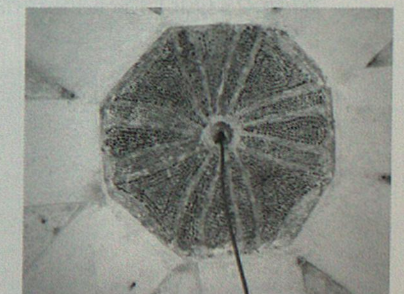
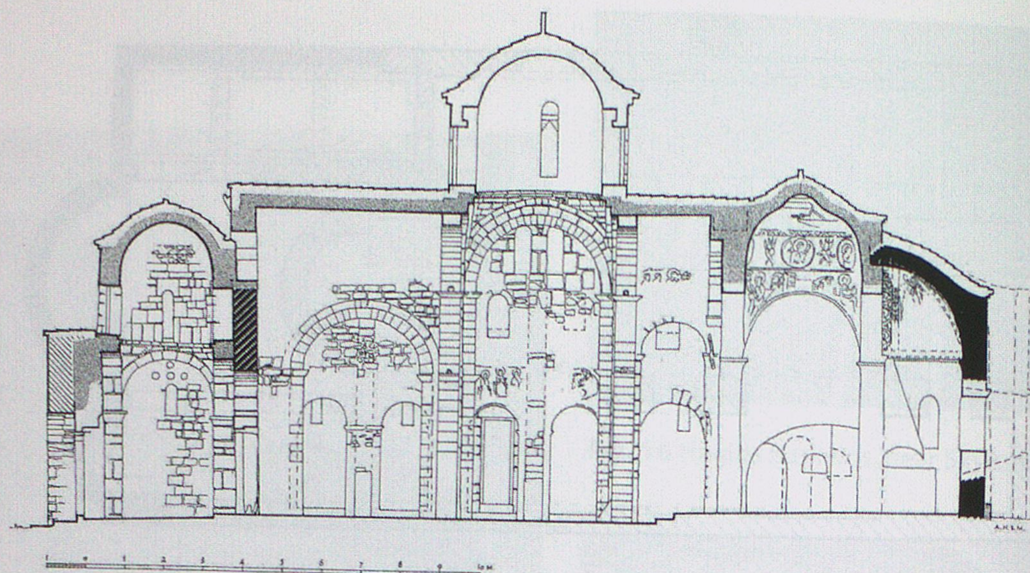


Fig. 22

Fig. 20-22 : Aniconic mosaic decoration in the two domes (Apostle Barnabas)



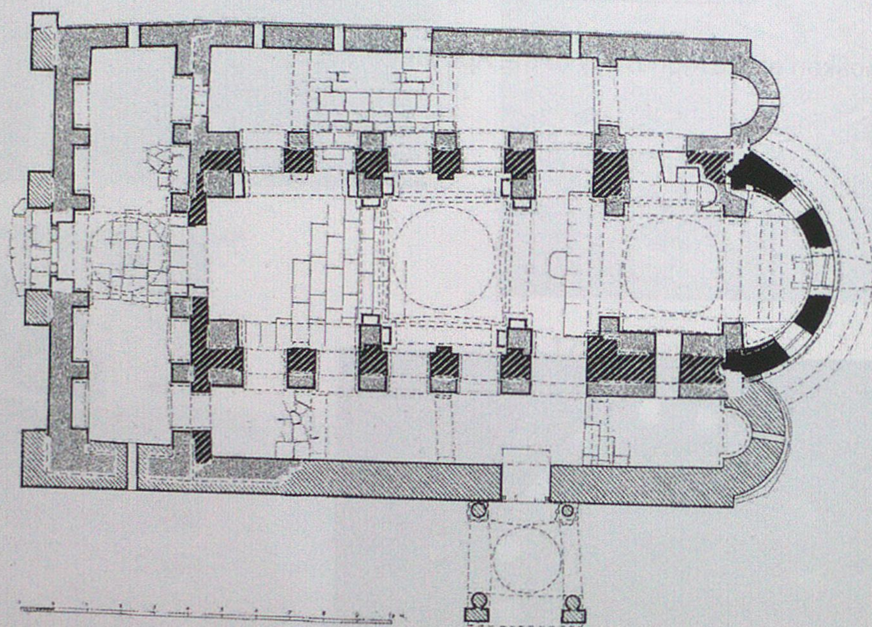


Fig. 23 Our Lady Kanakaria at Lythrankomi



Fig. 24 *Esorrhachia* of the northern row of piers (Our Lady Kanakaria at Lythrankomi)



Fig. 1 Léon III, *solidus* Ier type, Constantinople, 717-720
DOC III/1 pp. 241 ss. (pour le revers seulement)
SABATIER pl. XXXIX.7



Fig. 2 Léon III et Constantin V, *solidus* IIe type, Constantinople, ca. 725-732
DOC III/1, p. 244 (5.3)
SABATIER pl. XXXIX.20

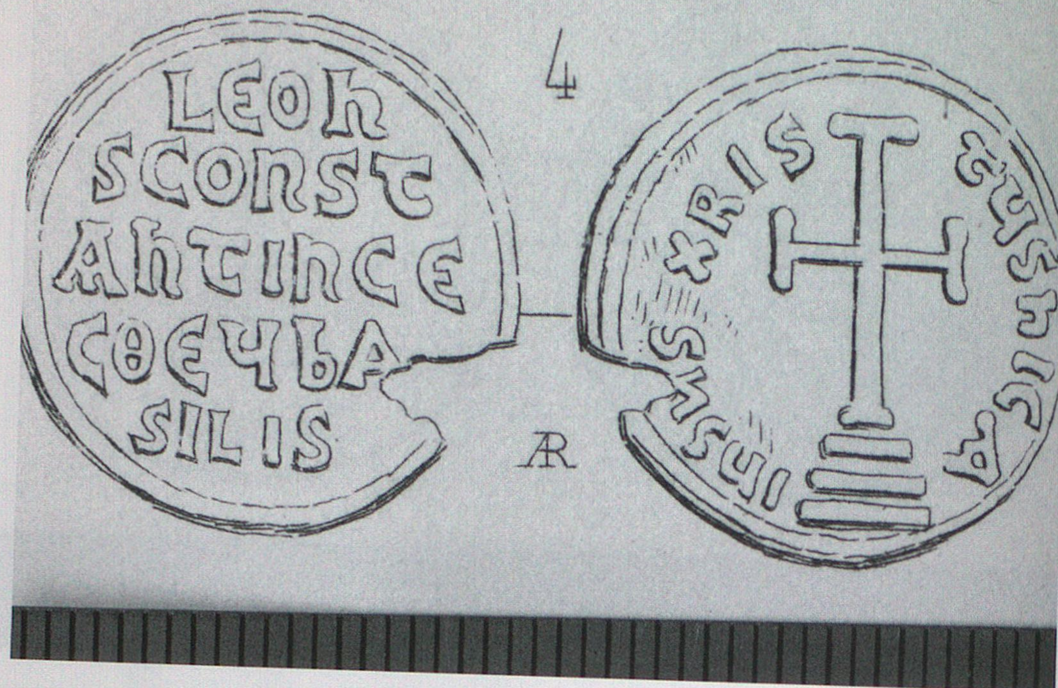


Fig. 3 Léon III et Constantin V, *miliaresion*,
DOC III/1, pp. 252-253.22
SABATIER pl. XLI.4



Fig. 4 Constant Ier, multiple en argent, Siscia, 340-350
RIC VIII, p. 360.148 (DOC 24) très rare
COHEN, pl. VIIbis.16



Fig. 5 Magnence, *Aes* 1 ou *Aes* 2, Amiens, 353
RIC VIII, p. 123.34, 39
COHEN, pl. X.42



Fig. 6 Népotien, *solidus*, Rome, janvier-juin 350
RIC VIII, p. 261.167
COHEN, pl. IX.1



Fig. 7 Julien, *Aes* I, Arles 363
RIC VIII, p. 229.313
COHEN, pl. XI.73



Fig. 8 Eugène, *tremissis*, Trèves, 392-394
RIC IX, p. 33.103
COHEN, pl. XVI.3



Fig. 9 Gratien, *Aes* 2, Antioche, 378-383
RIC IX, p. 283.40(a)/3
COHEN, pl. XV, 54

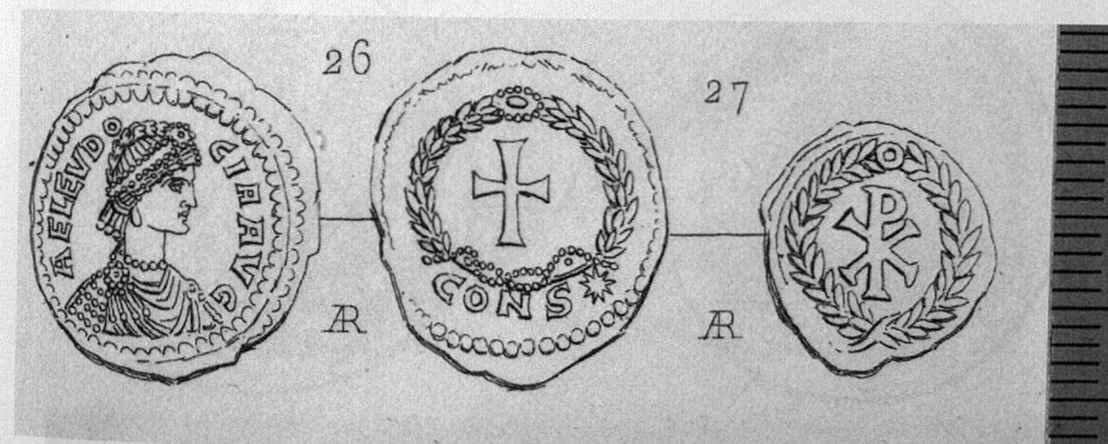


Fig. 10 Eudocie, *siliqua*, Constantinople, 420-429
RIC X, p. 269.384
ead., demi-siliqua, Ravenne, 430-455
RIC X, p. 374.2093
SABATIER pl. V.26-27



Fig. 11 Valentinien III, *solidus*, type Constantinople, 430-440
v. *RIC* X, p. 259.258, 260
Sabatier, pl. XVII.22



Fig. 12 Valentinien III, *solidus*, Rome, 435
RIC X, p. 369.2034
Sabatier, pl. XVII.21



Fig. 13 Galla Placidia, *solidus*, Constantinople, 423-429
RIC X, p. 257.230
Sabatier, pl. XVII.11



Fig. 14 Justin Ier, *solidus*, Constantinople, 519-527
DOC I, p. 36.2g
Sabatier, pl. IX.21



Fig. 15 Tibère II, *solidus*, Carthage, 581
MIBEC p. 116.12
Sabatier, pl. XXII.13



Fig. 16 Tibère II, *solidus*, Constantinople, 579
MIBEC p. 114.2
Sabatier, pl. XXII.14



Fig. 17 Justinien II, *solidus*, 692-695
DOC II/2, pp. 578-580, classe III
Sabatier, pl. XXXVII.12



Fig. 18 Justinien II, *solidus*, 705-711
DOC II/2, pp. 649-650, classe II
Sabatier, pl. XXXVII.9





Fig. 19 Justinien II, *solidus*, 690 - 695, Constantinople, officine E

Avers : IhSCRISTVSREX REGNANTIUM ; Buste du Christ de face avec la barbe et les cheveux longs, bénissant de la main droite. En main gauche, il tient les Evangiles. Derrière sa tête, une croix

Revers : DIUSTINI – AN – USSERUChRISTI (« Justinien serviteur de Christ ») ; Justinien II debout, vêtu du loros et portant le stemma. En main droite une longue croix potencée au-dessus de deux degrés.

Au-dessous [CO]NOP. A droite : ∈

Or, 4,498 g, ∅ 18,9/18,4 mm

DOC II/2, p. 579, n° 7e.2

© Musée d'art et d'histoire, Genève Inv. CdN 2000-37 Photo de l'auteur

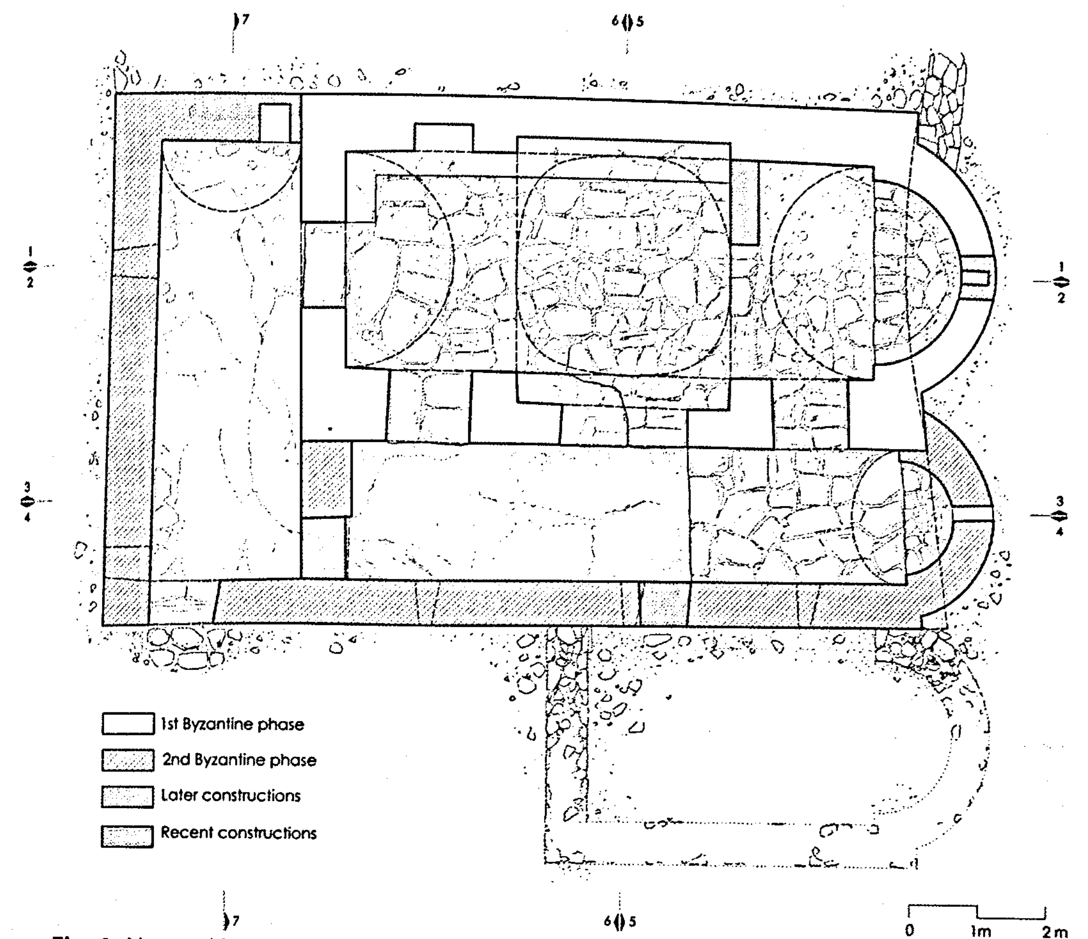


Fig. 1 Naxos. Hagia Kyriaki. Plan

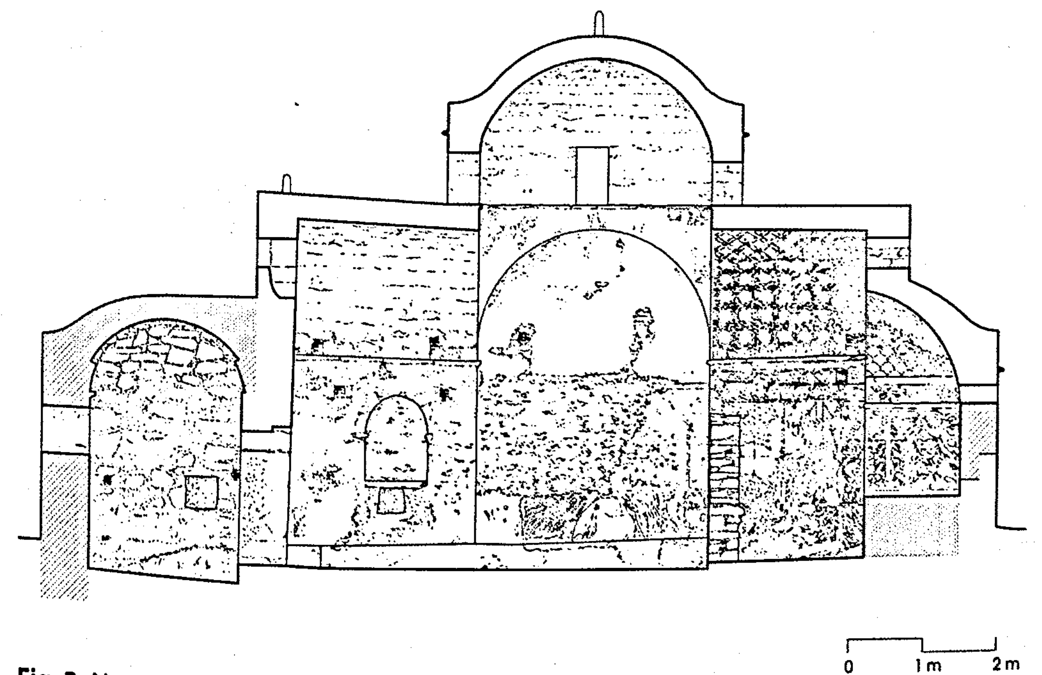


Fig. 2 Naxos. Hagia Kyriaki. Section 1

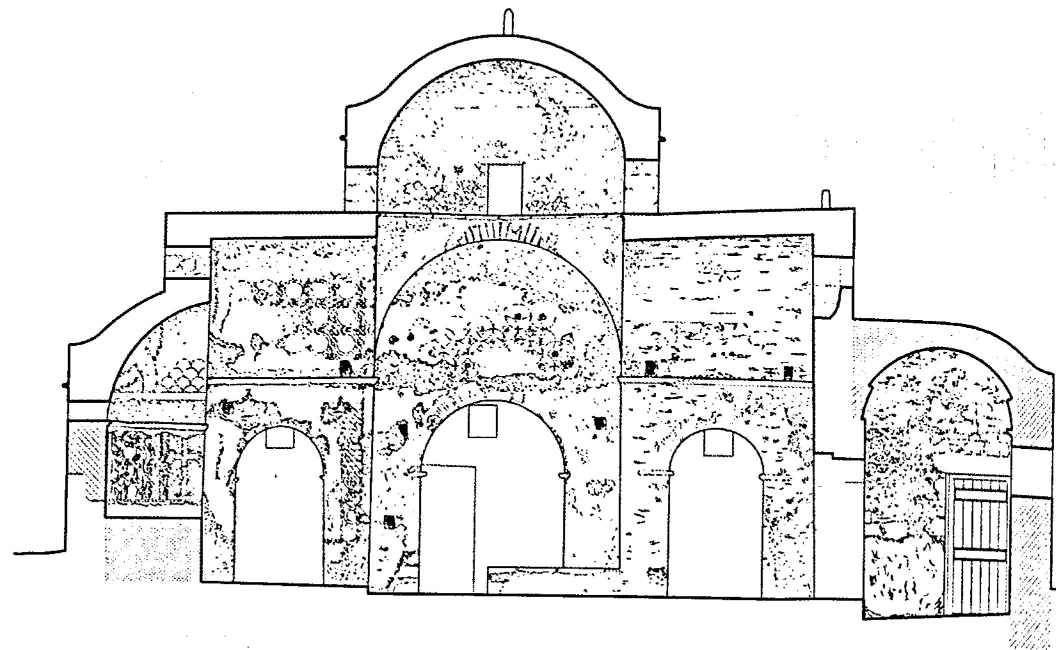


Fig. 3 Naxos. Hagia Kyriaki. Section 2

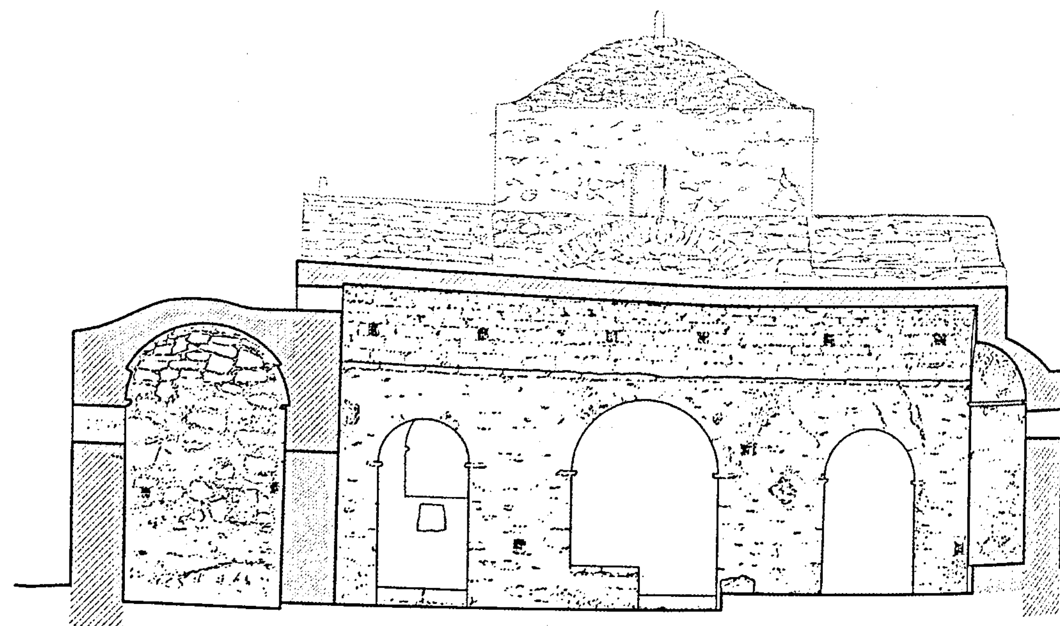


Fig. 4 Naxos. Hagia Kyriaki. Section 3

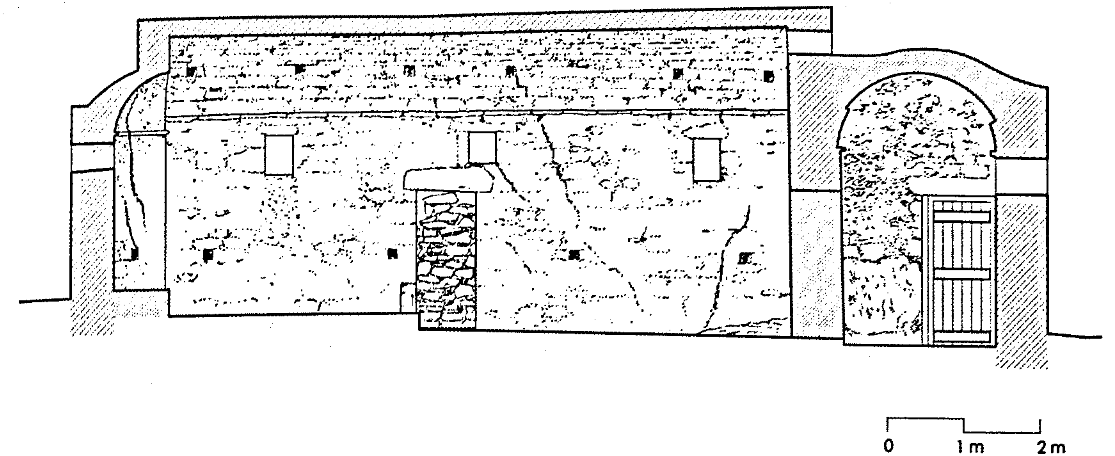


Fig. 5 Naxos. Hagia Kyriaki. Section 4

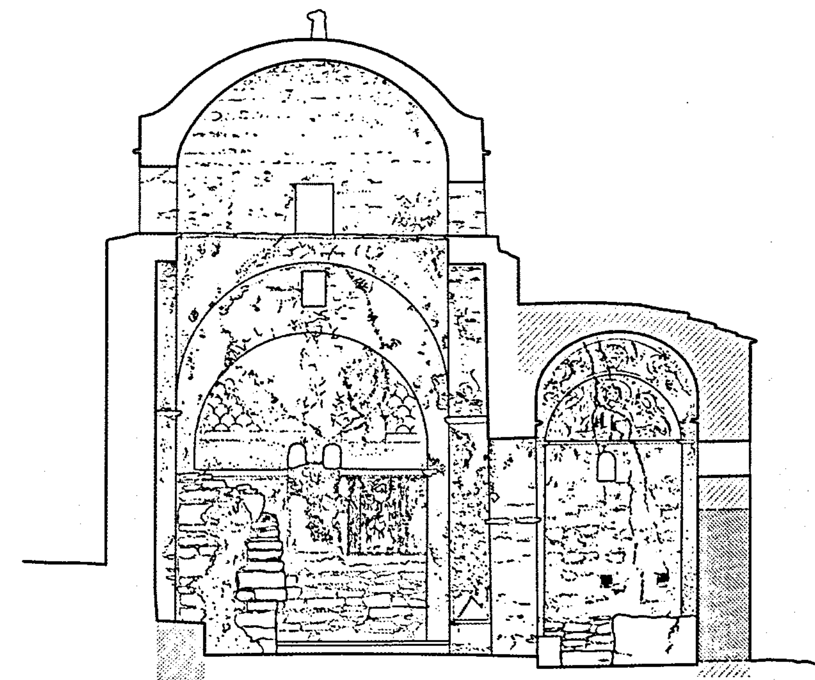


Fig. 6 Naxos. Hagia Kyriaki. Section 5

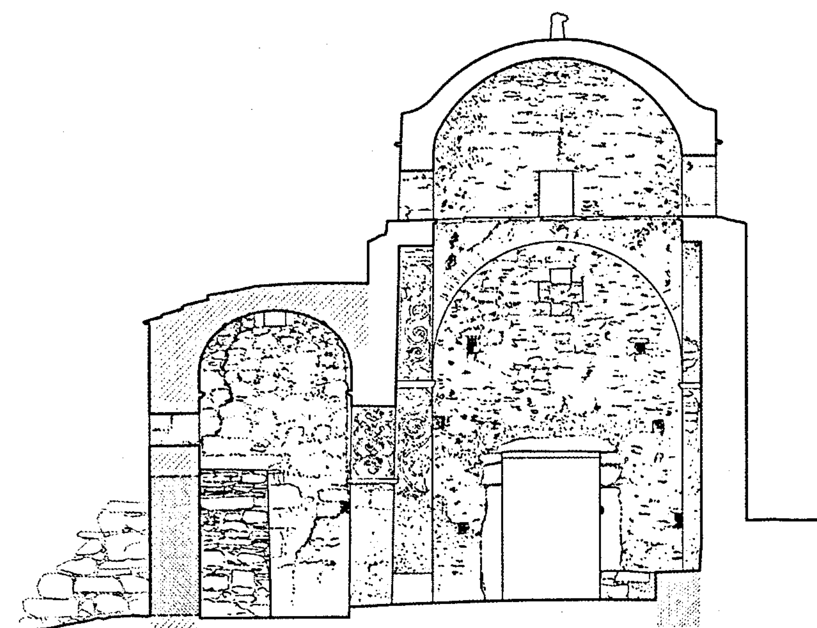


Fig. 7 Naxos. Hagia Kyriaki. Section 6

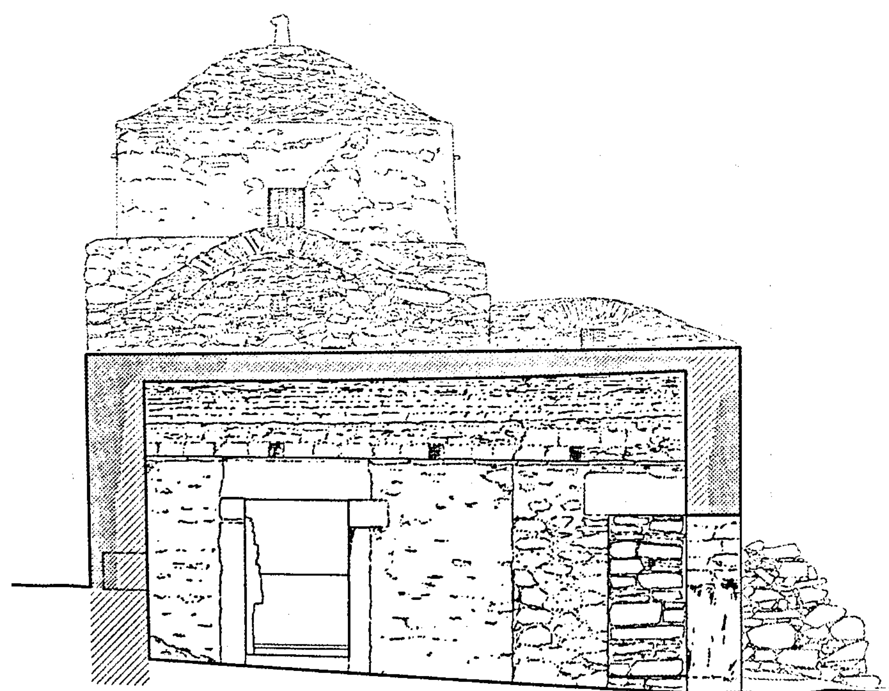


Fig. 8 Naxos. Hagia Kyriaki. Section 7

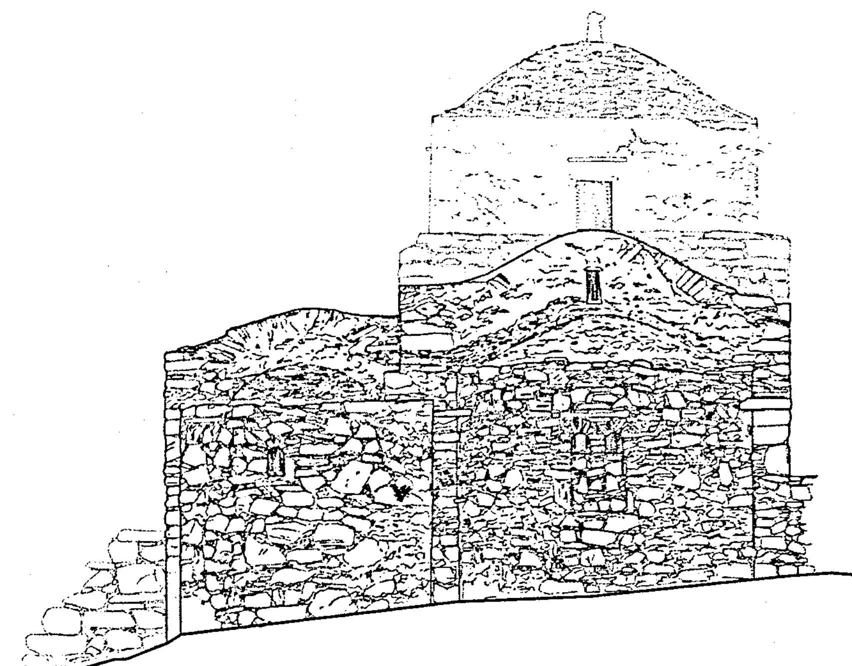


Fig. 9 Naxos. Hagia Kyriaki. East façade

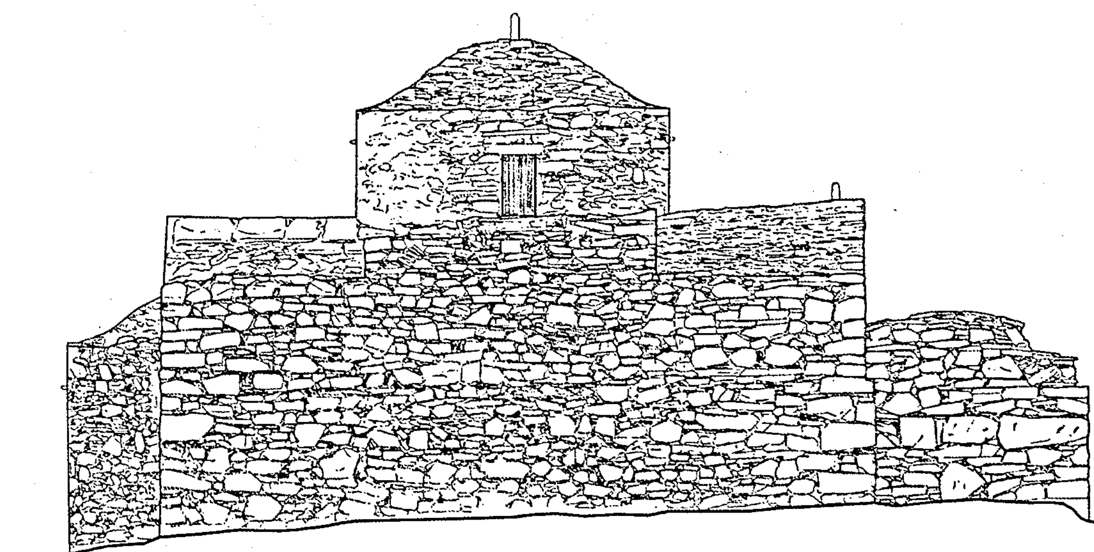


Fig. 10 Naxos. Hagia Kyriaki. North façade

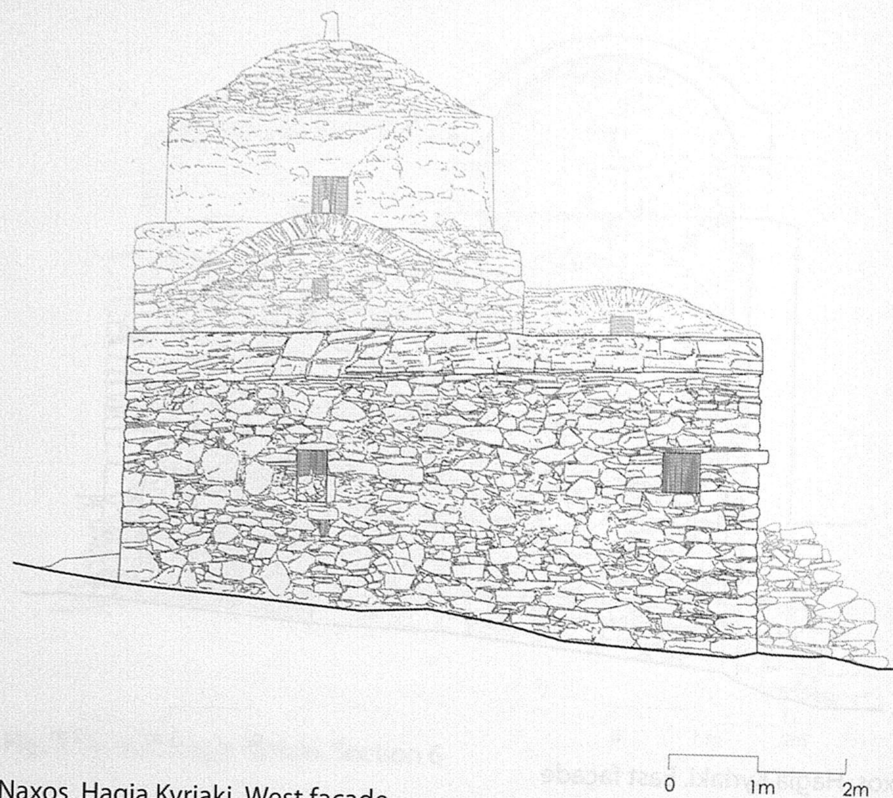


Fig. 11 Naxos. Hagia Kyriaki. West façade

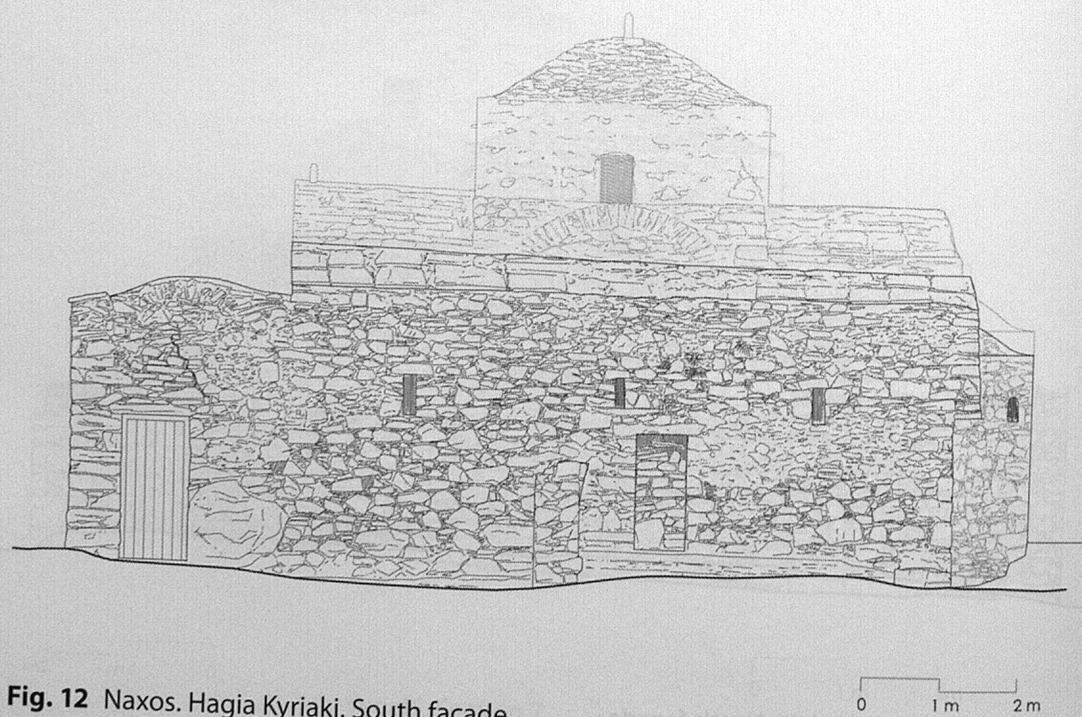


Fig. 12 Naxos. Hagia Kyriaki. South façade



Fig. 13 Naxos. Hagia Kyriaki. View from the east



Fig. 14 Naxos. Hagia Kyriaki. View from the north



Fig. 15 Naxos. Hagia Kyriaki. View from the south



Fig. 16 Naxos. Hagia Kyriaki. View from the west



Fig. 17 Naxos. Hagia Kyriaki. Interior view towards the east



Fig. 18 Naxos. Hagia Kyriaki. Interior view towards the west



Fig. 19 Naxos. Hagia Kyriaki. Interior view of the chapel towards the east



Fig. 20 Naxos. Hagia Kyriaki. Interior view of the chapel towards the west



Fig. 21 Naxos. Hagia Kyriaki. Interior view of the narthex towards the south

GCS
Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten (drei) Jahrhunderte (Leipzig, Berlin, 1897-)

JÖB
Jahrbuch der Oesterreichischen / Byzantinischen Gesellschaft (Vienne, 1951-68) / *Byzantinistik* (1969-)

Lexikon der Christlichen Ikonographie
Lexikon der Christlichen Ikonographie, Engelbert Kirschbaum *et alii* (éds), 8 voll., Rome, Freiburg, etc., 1968-1976

OCP
Orientalia Christiana Periodica (Rome, 1935-)

PG / *Patrologia Graeca*
Jacques-Paul Migne (éd.), *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, Paris 1857-1866

REB
Revue des études Byzantines (1-3: *Etudes byzantines*. Bucarest 1943-1945), (Paris, 1946-)

Travaux et Mémoires
Travaux et Mémoires. Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance (Paris, 1965-)

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Sources

(*Acta*, *Actes* des conciles) : Mansi 1759
Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio [...], éd. J. D. Mansi, Florence-Venise 1759-1798; réimpr. anast. Graz 1960-1962

(*Acta*, *Actes* des conciles) : Lamberz 2008
Concilium universale nicaenum secundum: concilii actiones I-III, éd. E. Lamberz [Acta conciliorum oecumenicorum, Series 2, vol. 3 pars 1], Berlin 2008.

Agathangelus
La Version grecque ancienne du Livre arménien d'Agathange, éd.G. Lafontaine [Publications de l'Institut orientaliste de Louvain, 7], Louvain 1973

Alexias 2001
Anna Comnene, *Alexias*, éd. Diether R. Reinsch et Athanasios Kambylis, CFHB 40, Berlin 2001; trad. Française B. Leib, Anne Comnène, Alexiade: Règne de l'empereur Alexis Ier Comnène, 3 voll. et vol. 4, *Index*, par P. Gautier, Paris 1937-1976

Alichan 1862
Gh. Alichan (éd.), *Hawak'umn Patmut'can Hayoc'*, Venise 1862

Apocalypse de Léon
voir Maisano 1975

Apologie
Sirarpie Der Nersessian, « Une Apologie des images au VIIe siècle », *Byzantion*, 1945 repris dans Sirarpie Der Nersessian, *Études byzantines et arméniennes*, Louvain 1973, pp. 379-403 [Apologie pour les Images de Vrt'anēs Kertoł]

Armenian Classical Authors 2007
Armenian Classical Authors, vol. VII, 8th century, Antélias, Liban, 2007

Basilius Caesarensis, *De Spiritu Sancto*/ Basile de Césarée 1968
Basilius Caesarensis, *De Spiritu Sancto*, éd. B. Pruche, *Basile de Césarée. Traité du Saint-Esprit*, 2e éd. (SC 17 bis), Paris 1968

CEDRENUS 1838
Georgius Cedrenus, *Compendium Historiarum*, 2 voll., CSHB, Bonn 1838

Chôniatès
voir *Nicetas Choniates*

CONSTANTIN PORPHYROGÉNÈTE, *De Cerimoniis*/ CONSTANTIN PORPHYROGÉNÈTE 1967
Constantin Porphyrogénète, *Le livre des Cérémonies*, éd., trad. et comm. A. VOGT, 4 voll., Paris 1967

CONSTANTIN PORPHYROGÉNÈTE 1990
Constantin Porphyrogénète, *Trois Traités militaires* ; éd. et trad. anglaise J. HALDON, *Constantine Porphyrogenitus. Three treatises on Imperial Military Expeditions*, CFHB 28, Vienne 1990

(Ps.)-DIONYSIUS AREOPAGITA, *De caelesti hierarchia* / DENYS L'ARÉOPAGITE 1970
Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste* ; éd. G. HEIL, trad. et notes par M. DE GANDILLAC, 2e éd. (SC 58bis), Paris 1970

Dionysius de Fourna
Dionysius de Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* ; introd. et notes par Didron ; trad. du manuscrit byzantin, *Le Guide de la peinture*, par le Dr Paul Durand, Paris 1845 ; trad. anglaise par Paul Hetherington, *The "painter's manual" of Dionysius of Fourna. An english translation, with commentary of cod. gr. 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad*, Londres 1981

Ecloga 1983
Ecloga, éditée et traduite en allemand par Ludwig Burgmann, *Ecloga. Das Gesetzbuch Leons III. und Konstantinos' V.* [Forschungen zur byzantinischen Rechtsgeschichte, 10], Francfort 1983

EMIN 1861
N. Emin (éd.), *Hawak'umn Patmut'can*, Moscou 1861

ÉTIENNE LE DIACRE 1997
Stephanus Constantinopolitanus, *La Vie d'Étienne le Jeune par Étienne le Diacre* ; introd., éd. et trad. Marie-France Auzépy, Aldershot 1997

L'Eucologio Barberini 1995
L'Eucologio Barberini gr. 336, éd. STEFANO PARENTI et ELENA VELKOVSKA, [Bibliotheca Ephemerides Liturgicae, Subsidia 80], Rome 1995

L'Eucologio Barberini 2000
L'Eucologio Barberini gr. 336, éd. STEFANO PARENTI et ELENA VELKOVSKA, [Bibliotheca Ephemerides Liturgicae, Subsidia 80], 2e éd. revue, avec trad. italienne, Rome 2000

EUSEBIUS, *Historia Ecclesiastica*
Eusebius Pamphili Caesarensis, *Historia Ecclesiastica*, éd. E. SCHWARTZ, 3 voll. [GCS], Leipzig 1903-1909

GEORGIUS MONACHUS, *Chronicon*
Georgii Monachi Chronicon, éd. C. DE BOOR, 2 voll., Leipzig 1904

GERMANUS, *Historia ecclesiastica*
Germain, patriarche de Constantinople, *Historia ecclesiastica*, éd. P. MEYENDORFF, *St Germanus of Constantinople. On the divine liturgy*, Crestwood (N.Y.) 1984

GERMANUS, *Ad Thomam Claudiopoleos*
Epistola Germani episcopi Constantinopoleos ad Thomam episcopum Claudiopoloeos, PG 98, coll. 164-193/221

GERMANUS, *Sur la Croix*
éd. M. VAN ESBROECK, « Un discours inédit de saint Germain de Constantinople sur la Croix et les Icônes », *OCP* 65, 1999, pp. 19-51

Jean Damascène/Johannes Damascenus
voir KOTTER 1974

Kitab al-Unvan
Kitab al-Unvan (Histoire universelle écrite par Agapius de Menbidj) ; éd. et trad. en français par Alexander A. Vasiliev, Patrologia Orientalis, t. 8, fasc. 3, Paris 1912

KOTTER 1974
Bonifatius Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos III : Contra imaginem calumniatores orationes tres* [Patristische Texte und Studien, 17], Berlin 1974

JOHANNES MALALAS, *Chronographia*
Ioannis Malalae Chronographia, éd. J. THURN, CFHB 35, Berlin-New York, 2000

Letter of the three Patriarchs
The Letter of the three Patriarchs to the Emperor Theophilus and related texts, éd. J.A. MUNITIZ, J. CHRYSOSTOMIDES, E. HARVALIA-CROOK, CH. DENDRINOS, Camberley 1997

Liber Pontificalis
Le Liber pontificalis ; texte, introd. et commentaire par L. DUCHESNE, t. 2, Rome 1892

Liturgies Eastern and Western 1896
Liturgies Eastern and Western : Being the Texts Original or Translated of the Principal Liturgies of the Church, vol. 1, Eastern Liturgies, éd. F. E. BRIGHTMAN et CH. E. HAMMOND, Oxford 1896

METHODIUS, *Ep. ad Sergium*
éd. J.-B. PITRA, dans *Iuris ecclesiastici Graecorum historia et monumenta*, vol. 2: *A VI ad IX saeculum*, Rome 1868, 355–357, réimpr. *dans* PG 100, cols. 1292–1293.

MICHAEL SYNCELLUS, Syntaxis graeca
Le traité de la construction de la phrase de Michel le Syncelle de Jérusalem. Histoire du texte, édition, traduction et commentaire par DANIEL DONNET, Bruxelles et Rome, 1982.

NICEPHORUS, *Adversus Iconomachos*
Sanctus Nicephorus, Antirrheticus Adversus Iconomachos, éd. J. B. PITRA [*Spicilegium Solesmense* 4], Paris 1858, pp. 233-291

NICEPHORUS, *Antirrhetici /NICÉPHORE, Antirrhetici* 1989
Nicephorus, Antirrhetici I-III adversus Constantinum Copronymum, éd. dans PG 100, 205-533; trad. fr. M.-J. MONDZAIN-BAUDINET, *De notre bienheureux père et archevêque de Constantinople Nicéphore, discussion et réfutation des bavardages ignares, athées et tout à fait creux de l'irreligieux Mamon contre l'Incarnation de Dieu le Verbe notre Sauveur. Discours contre les iconoclastes*, Paris 1989

NICEPHORUS, *Contra Eusebium*
Sanctus Nicephorus, Eusebii Caesariensis Refutatio, éd. J. B. PITRA [*Spicilegium Solesmense* 1], Paris 1852, pp. 371-503

NICEPHORUS, *Refutatio*
Nicephori Patriarchae Constantinopolitani Refutatio et Eversio Definitionis Synodalis Anni 815, éd. J. M. FEATHERSTONE [*Corpus Christianorum, Ser. Gr.* 33], Turnhout 1997

NICEPHORUS, *Short History*
Nikephoros, Patriarch of Constantinople. Short History, éd. C. MANGO, CFHB 13, Washington 1990

Nicéphore 1989
De notre bienheureux père et archevêque de Constantinople Nicéphore, Discours et réfutation des bavardages ignares, athées et tout à fait creux de l'irreligieux Mamon contre l'Incarnation de Dieu le Verbe notre Sauveur. Discours contre les iconoclastes ; trad. française de NICEPHORUS, *Antirrhetici*, par M.-J. MONDZAIN-BAUDINET, Paris 1989

Nicetas Choniates
Nicetæ Choniatæ Historia, éd. J. A. VAN DIETEN, CFHB 11, Berlin – New York 1975

PAULUS DIACONUS, *Historia Langobardorum* / PAUL DIACRE 1994
Paul Diacre, *Histoire des Lombards*, trad. française par F. BOUGARD, Turnhout 1994

PAULUS SILENTIARIUS, *Descr. S. Sophiae*/ PAUL LE SILENTIAIRE 1997
Paul le Silentiaire, *Description de Sainte-Sophie de Constantinople* ; trad. française par M.-C. FAYANT, Die 1997

PHOTIUS, *Epist.*
Photii Patriarchae Constantinopolitani epistulae, éd. B. LAOURDAS et L.G. WESTERINK, 3 voll., Leipzig 1983-1985

PHOTIUS, *Homilies*
Cyril Mango, *The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople*, 1958

PROCOPIUS, *De Aedificiis* / PROCOPE 1961
Procope, *De Aedificiis*, éd. et trad. Henry B. Dewing, Cambridge Mass., Londres 1961

Recueil des historiens
Édouard Dulaurier (éd.), *Recueil des historiens des croisades. Documents arméniens*, t. I, Paris 1869

Stoudite, Μεγάλη Κατήχησις
Théodore Stoudite, Μεγάλη Κατήχησις, éd. Athanasios Papadopoulos-Kerameus, St. Petersburg 1904

Synodikon de l'Orthodoxie
Voir GOUILLARD 1967

THEODORUS ABŪ QURRAH, *A Treatise on...Icons*
A Treatise on the Veneration of the Holy Icons written in arabic by Theodore Abū Qurrah, bishop of Harrān (c. 755 - c. 830 A.D.) ; transl. into english, with introd. and notes by SIDNEY H. GRIFFITH [*Eastern Christian Texts in Translation*, 1], Louvain 1997

THEODORUS STUDITA, *Epistulae*
Theodori Studitae epistulae, éd. G. FATOUROS, 2 voll., CFHB 31, Berlin-New York 1992

THEOPHANES, *Chronographia*
Theophanis Chronographia, éd. C. DE BOOR, I, Leipzig 1883 ; trad. anglaise C. MANGO et R. SCOTT, *The Chronicle of Theophanes Confessor*, Oxford, 1997

Theophanes Continuatus
Theophanes Continuatus, dans *Theophanes Continuatus, Ioannes Caminiata, Symeon Magister, Georgius Monachus continuatus*, éd. I. BEKKER , CSHB, 1838

Vardan Arewelc'i
Texte arménien: voir éditions de N. EMIN 1861 et GH. ALICHAN 1862; trad. anglaise: voir THOMSON 1989

Vie d'Étienne le Jeune
voir Étienne le Diacre 1997

Vita sancti Michaelis Syncelli
The life of Michael the Synkellos, text, translation and commentary by M. B. Cunningham [*Belfast Byzantine Texts and Translations*, 1], Belfast 1991

Zonaras 1868-1875
Jean Zonaras, *'Επιτομή ἱστοριῶν*, éd. L. Dindorf, 6 voll., Leipzig 1868-1875

Littérature Secondaire

Acheimastou-Potamianou 1981
Myrtali Acheimastou-Potamianou, « The Byzantine Wall-Paintings of the Vlacherna Monastery near Arta », *Actes du XVe CIEB*, Athènes 1981

Acheimastou-Potamianou 1984
Myrtali Acheimastou-Potamianou, « Νέος ἀνεικονικὸς διάκοσμος ἐκκλησίας στὴ Νάξο · Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου στ' Ἀδησαροῦ », *DchAE* 12, 4, 1986, pp. 320-379

Acheimastou Potamianou 1989
Myrtali Acheimastou Potamianou, « Hagios Ioannis Theologos at Adisarou », dans Chatzidakis *et alii* 1989, pp. 50-57

Acheimastou-Potamianou 1998
Myrtali Acheimastou-Potamianou, *Icons of the Byzantine Museum*, Athènes 1998

Acheimastou-Potamianou 2009
Myrtali Acheimastou-Potamianou, *Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες*, Athènes 2009

Afinogenov 2003
Dimitri Afinogenov, « The New Edition of the Letter of the Three Patriarchs: Problems and Achievements », *Συμμεικτά*, 16, 2003, pp. 9-33

Ahrweiler 1966
Hélène Ahrweiler, *Byzance et la mer : La marine de guerre, la politique et les institutions maritimes de Byzance aux VIIe-XVe siècles*, Paris 1966

Alexander 1955
Paul J. Alexander, « An Ascetic set of Iconoclasts in Seventh century Armenia », *Studies in Honor of A.M.Friend*, Princeton 1955, pp. 151-160 (réimpr. dans *id.*, *Religious and Political History and Thought in the Byzantine Empire*, Londres 1978)

Alexander 1958
Paul J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople*, Oxford 1958

Alexakis 1996
Alexander Alexakis, *Codex Parisinus Graecus 1115 and its archetype*, [DOS 34] Washington 1996

Alföldi-Rosenbaum/Ward-Perkins 1980
Elisabeth Alföldi-Rosenbaum, John Ward-Perkins, *Justinianic Mosaic Pavements in Cyrenaican Churches*, Monografie di Archeologia Libica, 14, Rome 1980

Anastos 1957
Milton V. Anastos, « The Transfer of Illyricum, Calabria and Sicily to the Jurisdiction of the Patriarchate of Constantinople in 732-733 », *Studi bizantini e Neoellenici*, 9, 1957, pp. 14-31

Angelidi 1994
Ch. Angelidi, « Un texte patriographique et édifiant. Le discours narratif sur les Hodegoi », *REB*, 52, 1994, pp. 113-149

Angold 1997
Michael Angold, *The Byzantine Empire 1025-1204. A political History*, Londres 1997

Anomeritis 2008
Giorgos Anomeritis, *Βυζαντινό Πάρκο Τραγαίας Νάξου, Ένας νησιωτικός θρησκευτικός 'Μυστράς' στην Κεντρική Νάξο*, Athens 2008

Armenia Sacra
Jannic Durand (dir.), Ioanna Rapti et Dorota Giovannoni, *Armenia Sacra. Mémoire sacrée des Arméniens*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 21 février – 21 mai 2007, Paris 2007
Asano 2010
Kazuo Asano, *The Island of St. Nicholas, Excavation and Survey of the Gemiler Island, Lycia, Turkey*, Osaka 2010

Athanassiadi 2005[2]
Polymnia Athanassiadi, Ἰουλιανός. Μία βιογραφία, 2e édition, Athènes 2005

Aucher 1834
Jean Aucher, *Yovahnnu Imastasiri Matenagrut'iwnk' / Johannis Ozniensis Opera*, Venise 1834

Augé 2011
Isabelle Augé, *Eglises en dialogue : Arméniens et Byzantins dans la seconde moitié du XIIe siècle*, Louvain 2011
Auzépy 1988a
Marie-France Auzépy, « La place des moines à Nicée II (787) », *Byzantion*, 58, 1988, pp. 5-21 [=Auzépy 2007, 45-58]

Auzépy 1988b
Marie-France Auzépy, « Le Christ, l'empereur et l'image (VIIe-IXe siècle) », dans ΕΥΨΥΧΙΑ. *Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler*, Paris 1998, pp. 35-47

Auzépy 1990
Marie-France Auzépy, « La destruction de l'icône du Christ par Léon III: Propagande ou réalité », *Byzantion* 60, 1990, 445-492 [=Auzépy 2007, 145-178]

Auzépy 1992
Marie-France Auzépy, « L'analyse littéraire et l'historien : le cas des Vies de saints iconoclastes », *Byzantinoslavica*, 53, 1992, pp. 57-67

Auzépy 1995
Marie-France Auzépy, « L'évolution de l'attitude face au miracle à Byzance », dans *Miracles, Prodiges et Merveilles au Moyen Âge*, Paris 1995, pp. 31-46

Auzépy 1997
Marie-France Auzépy, « Francfort et Nicée II », dans Rainer Berndt (éd.), *Das Frankfurter Konzil von 794*, Francfort 1997

Auzépy 1999
Marie-France Auzépy, *L'hagiographie et l'iconoclasme byzantin. Le cas de la Vie d'Étienne le Jeune*, [Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, 5], Aldershot 1999

Auzépy 2001
Marie-France Auzépy, « Les Isauriens et l'espace sacré : l'église et les reliques », dans Michel Kaplan (éd.), *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident. Études comparées*, [Byzantina Sorbonensia, 18], Paris 2001, pp. 13-24

Auzépy 2004a
Marie-France Auzépy, « Les enjeux de l'iconoclasme », dans *Cristianità d'Occidente e Cristianità d'Oriente*, [*Settimane di Studio Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* 51], Spolète 2004 [= Auzépy 2007, 261-284], pp. 127-169

Auzépy 2004b
Marie-France Auzépy, « La tradition comme arme du pouvoir : l'exemple de la querelle iconoclaste », dans J. – M. Sansterre (éd.), *L'autorité du passé dans les sociétés médiévales* [*Collection de l'Ecole française de Rome* 333 – Institut historique belge de Rome, *Bibliothèque* 52], Rome, 2004, 79-92 [=Auzépy 2007, 105-118]

Auzépy 2006
Marie-France Auzépy, *L'iconoclasme*, Paris 2006

Auzépy 2007
Marie-France Auzépy, *L'histoire des iconoclastes*, Paris 2007

Auzépy/Kaplan/Martin-Hisard 1996
Marie-France Auzépy, Michel Kaplan, Bernadette Martin-Hisard, *La chrétienté orientale du début du VIIe siècle au milieu du XIe siècle*, Paris 1996

Azatyan 1987
Sh. P. Azatyan, *Portails dans l'architecure monumentale d'Arménie, IVe-XIVe siècles*, (en russe) Erevan 1987

Balmelle/Blanchard-Lemée/Christophe *et alii* 1985
Catherine Balmelle, Michèle Blanchard-Lemée, Jeannine Christophe *et al.* (éds), *Le décor géométrique de la mosaïque romaine : répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris 1985

Balmelle/Blanchard-Lemée/Darmon *et alii* 2002
Catherine Balmelle, Michèle Blanchard-Lemée, Jean-Pierre Darmon *et al.* (éds), *Le décor géométrique de la mosaïque romaine.* II : *Répertoire graphique et descriptif des décors centrés*, Paris 2002

Barber 1991
Charles Barber, « The Koimesis Church, Nicaea », *JÖB*, 41, 1991, pp. 43-60
Barber 1993
Charles Barber, « The body within the frame: a use of word and image in iconoclasm », *Word and Image* 9, 1993, 140-53

Barber 1997
Charles Barber, « The Truth in Painting: Iconoclasm and Identity in Mediaeval Art », *Speculum* 72, 1997, 1019-1036

Barbu/Rendu 2009
Daniel Barbu, Anne-Caroline Rendu, « Démons et exorcismes en Mésopotamie et en Judée », *I quaderni del ramo d'oro on-line*, 2, 2009, pp. 304-366

Barsanti 1982
Claudia Barsanti, « Una nota sulle sculture del Tempio di Giacinto nella Chiesa della Dormizione (*Koimesis*) a Iznik-Nicea », *Storia dell'Arte*, 46, 1982, pp. 201-208

Bates 1986
Michael L. Bates, «History, Geography and Numismatics in the first Century of Islamic Coinage», *Revue suisse de numismatique*, 65, 1984, pp. 231-263

Bayt al-Maqdis 1992
Julian Raby, Jeremy Johns (éds), *Bayt al-Maqdis: Part I, 'Abd al-Malik's Jerusalem*, Oxford 1992

Belting 1998
Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art* (trad. fr. par Frank Müller de *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990), Paris 1998

Belting 2007
Hans Belting, *La vraie image*, Paris 2007 (trad. fr. par Jean Torrent de *Das echte Bild*, Munich 2005)

Bintliff 2000
John Bintliff, « Reconstructing the Byzantine Countryside: New Approaches from Landscape Archaeology », dans K. Belke, F. Hild, J, Koder and P. Soustal (éds), *Byzanz als Raum*, Vienna 2000, pp. 37-63

Bisanzio, la Grecia e l'Italia
Antonio Iacobini (éd.), *Bisanzio, la Grecia e l'Italia: atti della giornata di studi sulla civiltà artistica bizantina in onore di Mara Bonfioli; Università di Roma "La Sapienza", 22 novembre 2002*, Rome 2003

Bisconti 2007
Fabrizio Bisconti, « La croce nell'arte paleocristiana in Campania », *La croce* 2007, I, pp. 259-270

Blair 1992
Sheila Blair, «What is the Date of the Dome of the Rock?», *Bayt Al-Maqdis. Part I: Abd al-Malik's Jerusalem*, Julian Raby and Jeremy Johns (éds), Oxford 1992, pp. 59-87

Boespflug 2000
François Boespflug, *LaTrinité dans l'art d'Occident (1400-1460) : sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg 2000

Boespflug/Zaluska 1994
François Boespflug, Yolanta Zaluska, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IVe Concile du Latran (1215) », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVII, 1994, n°3, pp. 182-240

Boisson Chenorhokian 2004
Patricia Boisson Chenorhokian (introd., trad. et notes), *Yohannes Drasxanakertci, Histoire d'Arménie*, [Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 605 ; Subsidia, t. 115], Louvain 2004

Bonne 1992
Jean-Claude Bonne, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle) · Le modèle insulaire », *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris 1996, pp. 207-250

Bonne 2000
Jean-Claude Bonne, « Intrications (à propos d'une composition d'entrelacs dans un Évangile celto-saxon du VIIe siècle) », *Histoires d'ornement*, Paris – Rome 2000, pp. 75-108

Bornert 1966
René Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VIIe au XVe siècle*, [*Archives de l'Orient chrétien*, 9], Paris 1966

Bourboudakis 1969
Manolis Bourboudakis, "Χρονικά", *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 24, 1969, p. 446

Bowersock 2006
Glen Warren Bowersock, *Mosaics as History. The Near East from Late Antiquity to Islam*, Cambridge 2006

Brandes 2005
Wolfram Brandes, « Das Gold der Menia. Ein Beispiel transkulturellen Wissentransfers », *Millennium* 2, 2005, 175-226

Brandes 2008
Wolfram Brandes, « Bilder und Synoden », *Rechtsgeschichte* 12, 2008, 176-182

Breckenridge 1959
James D. Breckenridge, *The Numismatic Iconography of Justinian II (685-695, 705-711 A. D.)*,[Numismatic Notes and Monographs 144], New York 1959

Brenot 1989
Claude Brenot, « A propos des monnaies au chrisme de Magnence », dans *Institutions, société et vie politique dans l'Empire romain au IVe siècle ap. J.-C., Table ronde autour de l'œuvre d'André Chastagnol (Paris, 20-21 janvier 1989)*, Michel Christol *et al.* (éds), Rome 1992, pp. 183-191, pl. VII

Brightman 1896

Franck Edward Brightman (éd.), *Liturgies Eastern and Western. Being the Texts Original or Translated of the Principal Liturgies of the Church*, introd. et appendices par F. E. Brighman, Oxford 1896

Brightman 1908

Franck Edward Brightman, « The Historia Mystagogica and other Greek Commentaries on the Byzantine Liturgy », *Journal of Theological Studies*, 9, 1908, pp. 248-267

Brock 1977

Sebastian Brock, « Iconoclasm and the Monophysites », dans *Iconoclasm*, pp. 53-57

Brubaker 1989

Leslie Brubaker, « Byzantine art in the ninth century: theory, practice and culture », *BMGS* 13, 1989, 23-93

Brubaker 1996

Leslie Brubaker, « Art and Byzantine identity: saints, portraits, and the Lincoln College typikon », dans *Byzantium: Identity, Image, Influence. [XIX International Congress of Byzantine Studies, Copenhagen. Major Papers]*, Copenhague 1996, 51-59.

Brubaker 1998

Leslie Brubaker, « Icons before Iconoclasm », dans *Morfologie sociali e culturali in Europa frà tarda Antiquità e alto Medioevo [Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo* 45/2], Spolète 1998, 1215-1254

Brubaker 2004

Leslie Brubaker, « Aniconic Decoration in the Christian World (6th-11th Century): East and West », dans *Cristianità d'Occidente e Cristianità d'Oriente (secoli VI-XI). [Settimane di studio della fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo* 51], Spolète 2004, pp. 573-589

Brubaker/Haldon 2001

Leslie Brubaker, John Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca. 680-850): the Sources. An Annotated Survey* [Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, 7], Aldershot 2001

Brubaker/Haldon 2011

Leslie Brubaker, John Haldon, *Byzantium in the Iconoclastic Era c. 680-850. A History*, Cambridge 2011

Bryer/Herrin 1977

Voir *Iconoclasm*

Buckler 1929

Georgina Buckler, *Anna Comnena. A Study*, Londres 1929

Bury 1912

John Bagnell Bury, *A history of the Late Roman Empire from the fall of Eirene to the accession of Basil I (802-867)*, Londres 1912

Byzance et les reliques du Christ

Jannic Durand, Bernard Flusin (éds), *Byzance et les reliques du Christ.* [Centre de Recherche d'histoire et civilisation de Byzance, Monographies17], Paris 2004

Byzantine East

Christopher Moss, Katherine Kiefer (éds), *Byzantine East, Latin West. Art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, Princeton (N. J.) 1995

Byzantine Orthodoxies

Andrew Louth, Augustine Casiday (éds), *Byzantine Orthodoxies. Papers from the thirty-sixth Spring Symposium of Byzantine Studies, Durham, Université de Durham, 23-25 Mars 2002*, Aldershot 2006

Byzantium

D. Buckton *(éd.), Byzantium*, catalogue d'exposition, British Museum, Londres 1994

Byzantium: Faith and Power

Byzantium: Faith and Power (1261- 1557) (éd. H. C. Evans), catalogue d'exposition, Metropolitan Museum of Art, New-York, 2004

Caccamo Caltabiano 2004

Maria Caccamo Caltabiano, *Comunicare per immagini: grammatica e sintassi di un lessico iconografico monetale*, Messina 2004

Cameron 1991

Averil Cameron, *Christianity and the Rhetoric of Empire : the Development of Christian Discourse*, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1991

Cameron 1992

Averil Cameron, « The Language of Images: the Rise of Icons and Christian Representation », dans D. Wood (éd.), *The Church and the Arts*, [Studies in Church History, 28], 1992, 1-42.

Casartelli Novelli 2007

Silvana Casartelli Novelli, « La tipologia della 'croce' dalle origini alla visione / rivelazione di Costantino e l'immaginario del sacro messianico cristiano », dans *La croce* 2007, I, pp. 231-258

Canivet/Canivet 1987

Pierre Canivet, Maria-Teresa Canivet, *Ḥūarte : sanctuaire chrétien d'Apamène (IVe-VIe siècles)*, Paris 1987

Caraher 2010
William R. Caraher, « Abandonment, Authority, and Religious Continuity in Post-Classical Greece », *International Journal of Historical Archaeology*, 14, n° 2 (June 2010), pp. 241-254

Cattaneo 2007
Enrico Cattaneo, « L'encomio della croce nell'omiletica greca (IV-VIII sec.) », dans *La croce* 2007, I, pp. 153-222

Cervin 1981
David R. Cervin, « Chi Rho. Introduction of Christian Symbolism on Coins », *The Numismatist*, 94/ 7, Aug. 1981 [Colorado Springs: American Numismatic Association]

Chapeaurouge 2010[5]
Donat de Chapeaurouge, *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, 5e édition, Darmstadt 2010

M. Chatzidakis 1962
Manolis Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1962

M. Chatzidakis 1967
Manolis Chatzidakis, « An Encaustic Icon of Christ of Sinai », *The Art Bulletin* XLIX n. s. 1967, pp. 197-208 (Chatzidakis 1972, n° XVII)

M. Chatzidakis 1969-70
Manolis Chatzidakis, « Recherches sur le peintre Théophane le Crétois », *DOP*, 23-24, 1969-1970

M. Chatzidakis 1972
Manolis Chatzidakis, *Studies in Byzantine art and Archaeology*, [Variorum Reprints], Londres 1972

M. Chatzidakis 1974
Manolis Chatzidakis, « Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque », *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Venise 1974

M. Chatzidakis 1977
Manolis Chatzidakis, « La peinture des "madoneri" ou "vénéto-crétoise" et sa destination », dans *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente, (Secoli XV-XVI)*, pp. 673-690

M. Chatzidakis *et alii* 1989
Manolis Chatzidakis *et alii*, *Byzantine Art in Greece: Naxos, Mosaics - Wall Paintings*, Athens 1989

Chatzidakis/Drakopoulou 1997
Manolis Chatzidakis, Eugenia Drakopoulou, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, t. II, Athènes 1997

N. Chatzidakis 1983
Nano Chatzidakis, *Icons of the Cretan School*, Benaki Museum, Athènes 1983

N. Chatzidakis 1993
Nano Chatzidakis, *From Candia to Venice. Greek Icons in Italy, 15th-16th centuries*, catalogue d'exposition, Venise, Musée Correr, 17 septembre – 30 octobre, Athènes 1993

N. Chatzidakis 1998
Nano Chatzidakis, *Icons. The Velimezis Collection*, catalogue raisonné, The Benaki Museum, Athènes 1998

N. Chatzidakis 2003
Nano Chatzidakis, « Appunti sulla lapidazione di santo Stefano : Georgios Klontzas e Domenicos Theotocopoulos », dans *Bisanzio, la Grecia e l'Italia*, pp. 181-187

Cheynet/Morrisson/Seibt 1991
Jean-Claude Cheynet, Cécile Morrisson, Werner Seibt, *Les sceaux byzantins de la collection Henri Seyrig*, Paris 1991

Cheynet 1992
Jean-Claude Cheynet, « Le culte de la croix en Asie Mineure au Xe siècle », Yves Ledure (éd.), *Histoire et culture chrétienne. Hommage à monseigneur Yves Marchasson*, Paris, 1992, p. 67-78

Chotzakoglou 2005
Charalampos Chotzakoglou, « Βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τέχνη στὴν Κύπρο », dans Papadopoullos 2005, pp. 465-758, 897-907

Chotzakoglou 2010
Charalampos Chotzakoglou, « Η εντοίχια μνημειακή διακόσμηση στους ναούς της Καρπασίας (4ος-15ος αι.) », dans P. Papageorgiou 2010

Chryssostalis 2012
Alexis Chryssostalis, *Recherches sur la tradition manuscrite du « Contra Eusebium » de Nicéphore de Constantinople*, Paris 2012

Cohen
Henry Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain communément appelées médailles impériales*, t. VI, Paris 1862

Conybeare 1905
Frederick C. Conybeare, *Rituale Armenorum*, Oxford 1905

Cormack 1980-1981
Robin Cormack, « The Apse Mosaics of S. Sophia at Thessaloniki », *DChAE*, 10, 1980/1981, pp. 111-135

Corrigan 1992
Kathleen Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Psalters*, Cambridge 1992

Cotsonis 2005
John Cotsonis, « The Contribution of Byzantine Lead Seals to the Study of the Cult of the Saints (Sixth-Twelfth Century) », *Byzantion*, 75, 2005, pp. 383-497

Council in Trullo 1995
George Nedungatt, Michael Featherstone (éds), *The Council in Trullo revisited*, Rome 1995

Crow/Turner 2009
Jim Crow, Sam Turner, « Silivri and the Thracian Hinterland of Istanbul: an Historic Landscape », *Anatolian Studies*, 59, 2009, pp. 167-181

Crow/Turner/Vionis 2011
Jim Crow, Sam Turner and Athanasios Vionis, « Characterising the historic landscapes of Naxos », *Journal of Mediterranean Archaeology*, 24.1, pp. 111-137

Cuneo 1988
Paolo Cuneo, *Architettura Armena dal quarto al diciannovesimo secolo*, 2 voll., Rome 1988

Ćurčić 2010
Slobodan Ćurčić, *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*, New Haven 2010

Dagron 1993
Gilbert Dagron, « Le christianisme byzantin du VII[e] au milieu du XI[e] siècle », dans Gilbert Dagron, Pierre Riché et André Vauchez, (éds) *Evêques, moines et empereurs (610-1054), Histoire du Christianisme*, t. IV, Paris 1993, pp. 1-348

Darras-Worms 1994
Anne-Lise Darras-Worms (trad.), *Jean Damascène. Le visage de l'invisible (Discours contre ceux qui rejettent les images saintes*, Paris 1994

Darrouzès 1966
Jean Darrouzès, *Documents inédits d'ecclésiologie byzantine*, Paris 1966

Darrouzès 1970
Jean Darrouzès, *Georges et Dèmètrios Tornikès. Lettres et Discours*, Paris 1970

Debray 2001
Régis Debray, *Dieu, un itinéraire*, Paris 2001

Dédéyan 2003
Gérard Dédéyan, *Les Arméniens entre Grecs, Musulmans et Croisés. Étude sur les pouvoirs arméniens dans le Proche-Orient méditerranéen (1068-1150)*, Lisbonne 2003

Demandt/Engemann 2007
Konstantin der Grosse. Imperator Caesar Flavius Constantinus, Alexander Demandt und Josef Engemann (éds), catalogue d'exposition, Mayence 2007

Demetracopoulos 1965
Constantinos Demetracopoulos (éd.), *Bibliotheca ecclesiastica graeca*, I, Leipzig 1866, réimpr. Hildesheim 1965

Dimitrokallis 2000
Georgios Dimitrokallis, *Byzantine Naodomia sten Naxo*, Athens 2000

Der Nersessian 1973
Sirarpie Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1973

Der Nersessian 1993
Sirarpie Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia*, Washington D. C. 1993

Der Nersessian/Mekhitarian 1986
Sirarpie Der Nersessian, Arpag Mekhitarian, *Miniatures arméniennes d'Ispahan*, Bruxelles 1986

Diehl 1892
Charles Diehl, « Mosaïques byzantines de Nicée », *BZ*, 1, 1892, pp. 74-85

Diehl 1905
Charles Diehl, *Études byzantines*, Paris 1905

Diehl/Le Tourneau 1908
Charles Diehl, Marcel Le Tourneau, « Les mosaïques de Sainte-Sophie de Salonique », Fondation Eugène Piot, extrait des *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, XVI, 1, Paris, 1908, p. 13

Diehl/Le Tourneau/Saladin 1918
Charles Diehl, Marcel Le Tourneau, Henri Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris 1918

Dile 1998

N. Dile, *The Anthropomorphic Holy Trinity in Byzantine and Post-byzantine Art*, MA Dissertation (non publiée), University of London, Courtauld Institute of Art, 1998

Dimitracopoulou-Skyloyanni 2005

Nicoletta Dimitracopoulou-Skyloyanni, « Γλυπτά των σκοτεινών χρόνων στη νέα μόνιμη έκθεση του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου », *Βυζαντινά Συμμεικτά* 17, 2005, pp. 23-38

Dimitrokallis 1968

Georgios Dimitrokallis, « The Byzantine Churches of Naxos », *American Journal of Archaeology*, 72, 1968, pp. 283-286

Dimitrokallis 1972

Georgios Dimitrokallis, *Συμβολαὶ εἰς τὴν μελέτη τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Νάξου, Τόμος α'*, Athens, 1972

Dimitrokallis 2000

Georgios Dimitrokallis, *Βυζαντινή Ναοδομία στήν Νάξο* (Byzantine Churches in Naxos), Athens 2000, first published without notes as a weekend supplement in *Kathimerini*

DOC I

Alfred R. Bellinger, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Anastasius I to Maurice : 491-602*, Washington DC 1966

DOC II/2

Philip Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Part II, Phocas to Theodosius III (602-717)*, vol. 2, Washington DC 1968

DOC III/1

Philip Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Part I, Leo III to Nicephorus III (717-1081)*, vol. 3, Washington DC 1973

Donabédian/J.-M. Thierry 1987

Patrick Donabédian et Jean-Michel Thierry, *Les arts arméniens*, Paris 1987

Dorfman-Lazarev 2004

Igor Dorfman-Lazarev, *Arméniens et Byzantins à l'époque de Photius : deux débats théologiques après le triomphe de l'orthodoxie*, [Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 609 ; Subsidia, t. 117], Louvain, 2004

Drandaki 2001

Anastasia Drandaki, « Η Αναστήλωση των εικόνων : παράδοση και ανανέωση στο έργο ενός κρητικού ζωγράφου του 16ου αιώνα », *Benaki Museum*, 1, Athènes 2001, pp. 59-77

[illegible] 1988

[illegible] Drandakis, Οἱ [illegible] Athens 1988

[illegible] 1989

[illegible] Drandakis, « Panagia Drosiani », [illegible] 1989, pp. [illegible]

[illegible] 1996

[illegible] « Η Εκκλησία της Κύπρου [illegible] », Athens 1996 [illegible] ; [illegible] *Studies on the History of the Church of Cyprus, [illegible] Centuries*, [illegible] Norman Russell, Aldershot [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Epstein [illegible]

Ann Wharton Epstein, « [illegible] », [illegible]

Epstein 1986

Ann Wharton Epstein, [illegible] (*DOS* [illegible]), Washington 1986

[illegible] 2001

Pavel [illegible] « "[illegible]" [illegible] », [illegible] *Orthodoxy and Heresy in Byzantium*, [illegible] (*Quaderni di Nea Rhomi* [illegible], p. [illegible])

Ettinghausen 1962

Richard Ettinghausen, *La peinture arabe*, Genève 1962

Ettinghausen 1977

Richard Ettinghausen, *Arab Painting*, Genève 1977

Euthymiades 1998

Stephanos Euthymiades, *The Life of Patriarch Tarasios by Ignatios the Deacon* [*Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs* 4], Birmingham 1998

Fedalto 1967

Giorgio Fedalto, *Massimo Margunio e il suo commento al « De Trinitate » di S. Agostino (1588)*, Brescia 1967

Feissel 2000
Denis Feissel, « Les édifices de Justinien au témoignage de Procope et de l'épigraphie », *Antiquité tardive*, 8, 2000, pp. 81-104

Flusin 2010
Bernard Flusin, « Le Triomphe des images et la nouvelle définition de l'orthodoxie » dans Antonio Rigo et Pavel Ermilov (éds), *Orthodoxy and Heresy in Byzantium*, Rome 2010 (Quaderni di Νέα ῾Ρώμη 4)

Fobelli 2005
Maria Luigi Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la descrizione di Paolo Silenziario*, Rome 2005

Folda 1995
Jaroslav Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge 1995

Fontana 2007
Maria Vittoria Fontana, « La croce nell'iconografia islamica », dans *La croce* 2007, II, pp. 231-270

Foulias 2003-2004
Andreas Foulias, « Ἡ ἀνεικονικὴ ζωγραφικὴ στὴν Ἀγία Παρασκευὴ Γεροσκήπου », *Κυπριακαὶ Σπουδαί*, 67-68, 2003-200

Frolow 1953
Anatole Frolow, « La Vraie Croix et les expéditions d'Héraclius en Perse », *REB*, 11, 1953, p. 88-105

Gaborit-Chopin 2003
Danielle Gaborit-Chopin *et alii* (éds), *Ivoires médiévaux : V*ᵉ*-XV*ᵉ *siècle*, catalogue d'exposition, Paris 2003

Gallay 1978
Paul Gallay, *Grégoire de Naziance Discours 27-31*, Paris 1978

Garsoïan 1967
Nina Garsoïan, *The Paulician heresy : a study of the origin and development of Paulicianism in Armenia and the eastern provinces of the Byzantine empire*, La Haye 1967

Garsoïan 2009
Nina Garsoïan, « L'interrègne arménien : esquisse préliminaire », *Le Muséon*, 122, 2009, pp. 81-92

Garsoïan 2010
Nina Garsoïan, *Studies on the Formation of Christian Armenia*, [Variorum collected studies series], Farnham 2010

Gauer 1994
Heinz Gauer, *Texte zum byzantinischen Bilderstreit. Der Synodalbrief der drei Patriarchen des Ostens von 836 und seine Verwandlung in sieben Jahrhunderten*, Studien und Texte zur Byzantinistik, 1, Frankfurt a.M. 1994

George 1912
Walter S. George, *The Church of Saint Eirene at Constantinople*, Londres 1912

Gero 1977
Stephen Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine V with particular Attention to the oriental Sources*, Louvain 1977

Gero 1981
Stephen Gero, « The True Image of Christ : Eusebius'Letter to Constantia Reconsidered », *The Journal of Theological Studies*, 32, 1981, pp. 460-470

Gerstel 2005
Sharon Gerstel, « The Byzantine village church: observations on its location and on agricultural aspects of its program », dans Jacques Lefort, Cécile Morrisson, Jean-Pierre Sodini, (éds), *Les villages dans le monde byzantin IV*ᵉ*-XV*ᵉ *siècle*, Paris 2005, pp. 165-178

Gerstel/Lauffenburger 2001
Sharon Gerstel and Julie Lauffenburger, *A Lost Art Redisovered. The Architectural Ceramics of Byzantium*, Baltimore 2001

Glavinas 1972
Apostolos Glavinas, *Ἡ ἐπὶ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ (1081-1118) περὶ ἱερῶν σκευῶν, κειμηλίων καὶ ἁγίων εἰκόνων ἔρις (1081-1095)*, Thessalonique 1972

Gough 1957
Michael Gough, « A church of the Iconoclast (?) Period in Byzantine Isauria », *Anatolian Studies*, VII, 1957, pp. 153-163

Gough 1985
Mary Gough (éd.), Alahan. An early Christian Monastery in Southern Turkey. Based on the Work of Michael Gough, Toronto 1985

Gouillard 1966
Jean Gouillard, « Fragments inédits d'un antirrhétique de Jean le Grammairien », *REB*, 34, 1966

Gouillard 1967
Jean Gouillard, « Le Synodikon de l'Orthodoxie. Édition et commentaire », *Travaux et Mémoires*, 2, Paris 1967, pp. 1-316

Grabar 1936
André Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936 (reprint avec nouvelle introd., Londres 1971)

Grabar 1957
André Grabar, « Mosaïques et peintures murales », *Le haut Moyen Age du quatrième au onzième siècle*, Genève 1957 (« *Les grands siècles de la peinture* »)

Grabar 1966
André Grabar, *L'âge d'or de Justinien*, Paris 1966

Grabar 1968, 1979
André Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968 ; texte français : André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979

Grabar 1984, 1992
André Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique*, 2e éd. revue et augmentée, Paris 1984 [repr. Paris 1992]

O. Grabar 1996/a
Oleg Grabar, *Penser l'art islamique : une esthétique de l'ornement*, Paris 1996

O. Grabar 1996/b
Oleg Grabar, *L'ornement : Formes et fonctions dans l'art islamique*, Paris 1996

Grabar/Nuseibeh 1997
Oleg Grabar, Saïd Nuseibeh, *Le Dôme du Rocher : joyau de Jérusalem*, Paris 1997 ; trad. française de *The Dome of the Rock*, Londres 1996

Graziou 1989
Olga Graziou, « Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα στο Σεράγεβο και τα επάλληλα επίπεδα σημασιών της », *DChAE*, 14, 1989, pp. 9-32

Grégoire 1909
Henri Grégoire, « Rapport sur un voyage d'exploration dans le Pont et en Cappadoce », *BCH*, 33, 1909

Griffith 2009
S.H. Griffith, « Crosses, Icons and the Image of Christ in Edessa: the Place of Iconophobia in the Christian - Muslim Controversies of Early Islamic Times », dans Ph. Rousseau et M. Papoutsakis (éds), *Transformations of Late Antiquity. Essays for Peter Brown*, Farnham 2009, pp. 63-84

Gruben 1999
Gottfried Gruben, « Wandernde Säulen auf Naxos », *Fos Kykladikon. Mneme N. Zapheiropoulou*, Athens 1999, pp. 296-317

Grumel 1946
Venance Grumel, « Documents concernant Léon de Chalcédoine », *Miscellanea Giovanni Mercati*, vol. III, Cité du Vatican 1946, pp. 116-135

Grumel 1947
Venance Grumel, *Les Regestes des actes du patriarcat de Constantinople, vol. I, Les actes des patriarches, fasc. III, Les Regestes de 1043 à 1206*, Bucarest 1947

Guioles 2004
N. Guioles, « Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα σχίσματα των δύο εκκλησιών », dans *Θωράκιον, Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Athènes 2004, pp. 276-280

Hadermann-Misguich 1966
Lydie Hadermann-Misguich, « Georges Klontzas et l'image de l'Union des Eglises », *Byzantion*, 66, 1966, pp. 346-350

Haldon 1990
John F. Haldon, *Byzantium in the Seventh Century : the Transformation of a Culture*, Cambridge 1990

Halfter 2009
Peter Halfter, « L'Eglise arménienne entre la Papauté et les Byzantins aux XIIe et XIIIe siècles », dans Isabelle Augé et Gérard Dédéyan (éds), *L'Eglise arménienne entre Grecs et Latins, fin XIe-milieu XIIe siècles*, Paris 2009, pp. 63-78

Hawkins/Mundell 1973
Ernest Hawkins, Marlia Mundell, « The Mosaics of the Monastery of Mar Samuel, Mar Simeon, and Mar Gabriel near Kartmin », *DOP* 27, 1973, pp. 279-296

Henry 1974
P. Henry, « Initial Eastern Assessments of the Seventh Oecumenical Council », *Journal of Theological Studies* 25, 1974, pp 75-92

Heinz 2005
Werner Helmut Heinz, *Der Aufstieg des Christentums : Geschichte und Archäologie einer Weltreligion*, Stuttgart 2005

Heitz 1987
Carol Heitz, « L'image du Christ entre 780 et 810. Une éclipse ? », dans François Bœspflug, Nicolas Lossky (éds), *Nicée II 787-1987*, Paris 1987, pp. 229-246

Hild/Restle 1981
Friedrich Hild, Marcell Restle, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos)*, *Tabula Imperii Byzantini* 2, Vienne 1981

Hill 1996
Stephen Hill, *The Early Byzantine Churches of Cilicia and Isauria*, Aldershot 1996

Horden/Purcell 2000
Peregrine Horden, Nicholas Purcell, *The Corrupting Sea, a Study of Mediterranean History*, Oxford 2000

Hunger 1992
Herbert Hunger, « Der *homo byzantinus* und das Bleisiegel », *DOP* 46, 1992, pp. 117-128

Hunger 1998
Herbert Hunger, « Die Makremboliten auf byzantinischen Bleisiegeln und in sonstigen Belegen », SBS, 5, 1998, pp. 1-28

Iconoclasm
Anthony Bryer, Judith Herrin (éds), *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Birmingham, March 1975*, Birmingham 1977

Ioannou 1952
Periclès Ioannou, « Eustrate de Nicée. Trois pièces inédites de son procès (1117) », *REB*, 10, 1952, pp. 24-34

Ioannou 1954
Periclès Ioannou, « Der Nominalismus und die menschliche Psychologie Christi · Das Semeioma gegen Eustratios von Nikaia (1117) », *BZ*, 47, 1954, pp. 369-378

Ioannou 1958
Periclès Ioannou, « Le sort des évêques hérétiques réconciliés. Un discours inédit de Nicétas de Serres contre Eustrate de Nicée », *Byzantion*, 28, 1958, pp. 1-30

Joannou 1962
Périclès-Pierre Joannou, *Discipline générale antique (IVe-IXe siècles)*, Cité du Vatican 1962

Ipşiroglu 1971
Mazhar Sevket Ipşiroglu, *Das Bild im Islam. Ein Verbot und seine Folgen*, Vienne 1971

Irigoin 1997
Jean Irigoin, « Les manuscrits grecs de Denys l'Aréopagite en Occident, les empereurs byzantins et l'abbaye royale de Saint-Denis en France », dans Ysabel de Andia (éd.), *Denys l'Aréopagite et sa postérité en Orient et en Occident*, Paris 1997, pp. 19-29

Izmaïlova 1979
Tatiana Izmaïlova, *Armenskaja miniatura XI Beka*, Erevan 1979

İznik throughout history
Işıl Akbaygil, Halil İnalcık, Oktay Aslanapa (éds), *İznik throughout history*; translators, Rita Urgan [*et al.*], Istanbul 2003

Janashian 1966
Mesrop Janashian, *Armenian miniature paintings of the monastic library at San Lazzaro*, Venise 1966

Jerphanion 1925-1942
Guillaume de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925-1942, 4 vol. de texte + 3 albums de pl.

Jolivet-Lévy 1991
Catherine Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991

Jolivet-Lévy 1993-1994
Catherine Jolivet-Lévy, « Le canon 82 du concile Quinisexte et l'image de l'Agneau · A propos d'une église inédite de Cappadoce », *DChAE*, 17, 1993-1994, pp 45-52

Jolivet-Lévy 1998
Catherine Jolivet-Lévy, «Çarıklı kilise, l'église de la précieuse croix » dans ΕΥΨΥΧΙΑ, *Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler*, [Byzantina Sorbonensia, 16], Paris 1998, pp. 301-316

Jolivet-Lévy 2001
Catherine Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, Paris 2001

Jolivet-Lévy 2007
Catherine Jolivet-Lévy, « La Cappadoce aux VIIe-IXe siècles : quelques nouveaux témoignages archéologiques », dans A. C. Quintavalle (éd.), *Medioevo mediterraneo : l'Occidente, Bisanzio e l'Islam : Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma, 21-25 settembre 2004*, Milan 2007

Jolivet-Lévy/Kiourtzian 1994
Catherine Jolivet-Lévy, Georges Kiourtzian, « Découvertes archéologiques et épigraphie funéraire dans une vallée de Cappadoce », *Études balkaniques. Cahiers Pierre Belon*, 1, 1994

Jolivet-Lévy/Lemaigre Demesnil 2005
Catherine Jolivet-Lévy, Nicole Lemaigre Demesnil (avec la coll. de Jean-Luc Fournet et Denis Feissel), « Saint-Serge de Matianè. Son décor sculpté et ses inscriptions », *Mélanges Jean-Pierre Sodini, Travaux et Mémoires*, 15, Paris 2005

JORDANOV 2006
Ivan Jordanov, *Corpus of Byzantine Seals from Bulgaria*, vol. II, *Byzantine Seals with Family names*, Sofia 2006

KALAS 2009
Veronica Kalas, « Sacred Boundaries and Protective Borders: Outlying Chapels of Middle Byzantine Settlements in Cappadocia », dans Charles Gates, Jacques Morin and Thomas Zimmermann, (éds), *Sacred Landscapes in Anatolia and Neighboring Regions*, BAR International Series, 2034, 2009, pp. 78-91

KALAVREZOU 1997
I. Kalavrezou, « Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court », dans H. Maguire, *Byzantine Court Culture from 829-1204* (1997, repr. 2004) 53-80

KALOKYRIS 1973
Konstantin Kalokyris, *The Wall-Paintings of Crete*, New York 1973

KELLNER 1968
Wendelin Kellner, *Libertas und das Christogramm Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Münzprägung des Kaisers Magnentius (350-353)*, Karlsruhe 1968

KESER-KAYAALP
Elif Keser-Kayaalp, *Religious Space in Late Antique Northern Mesopotamia: Settlements, Monasteries and Churches*, Oxford Studies in Byzantium, Oxford (sous presse)

KÉVORKIAN/TER STÉPANIAN 1998
Raymond H. Kévorkian et Armen Ter Stépanian, *Manuscrits arméniens de la Bibliothèque nationale de France*, Paris 1998

KIOURTZIAN 2001
Georges Kiourtzian, *Recueil des Inscriptions Grecques Chrétiennes des Cyclades. De la fin du IIIe au VIIe siècle après J.-C.*, Paris 2000

KIOURTZIAN 2001
Georges Kiourtzian, « Οι Κυκλάδες κατά την Πρωτοβυζαντινή Εποχή. Ανάπτυξη και Ζωτικότητα », dans *Actes, First International Conference of Sifnos*, Sifnos, 25-28 juin 1998, vol. II, Athènes 2001, pp. 9-19

KITZINGER 1954
Ernst Kitzinger, « The Cult of Images in the Age before Iconoclasm », *DOP* 8, 1954, pp. 83-160

KITZINGER 1958
Ernst Kitzinger, « Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm », *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, IV, 1, Munich 1958, pp. 13-14

KITZINGER 1977
Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century*, Cambridge Mass. 1977

KLEIN 2004
Holger A. Klein, « Constantine, Helena and the Cult of the True Cross in Constantinople », dans Jannic Durand, Bernard Flusin (éds), *Byzance et les reliques du Christ* [Centre de Recherche d'histoire et civilisation de Byzance, Monographies 17], 2004, pp. 31-59

Konstantin der Große 2011
Konstantin der Große zwischen Sol und Christus, Kay Ehling, Gregor Weber (éds), Darmstadt - Mayence 2011

KONSTANTOPOULOS 1917
Konstantinos Konstantopoulos, *Byzantiaka Molyvdovoulla*, Athènes 1917

KOTOULA 2006
Dimitra Kotoula, « The British Museum Triumph of Orthodoxy Icon », dans *Byzantine Orthodoxies*, pp. 121-128

KOUNTOURA-GALAKE 1996
Eleonora Kountoura-Galake, *Byzantine Clergy and Society in the Dark Centuries*, (in greek), Athens 1996

KRANNICH/SCHUBERT/SODE 2002
Torsten Krannich, Christoph Schubert, Claudia Sode, *Die ikonoklastische Synode von Hiereia, 754*, Tübingen 2002

KRAUTHEIMER 1942
Richard Krautheimer, « Carolingian Revival of Early Christian Architecture », *Art Bulletin*, 24, 1942

KRAUTHEIMER 1980
Richard Krautheimer, *Rome. Profile of a City, 312-1308*, Princeton 1980

KRAUTHEIMER 1986
Richard Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Londres 1986

Kühnel 1988
Gustav Kühnel, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988

Kyrris 1996
Kostas P. Kyrris, « Εἰκονομαχία καὶ Εἰκονολατρία », *Μεγάλη Κυπριακή Ἐγκυκλοπαίδεια*, t. IV, Nicosia 1986, pp. 355-356

Lacam 1974
Guy Lacam, *Civilisation et monnaies byzantines*, Paris 1974

La croce 2007
La croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI). Atti del convegno internazionale di studi (Napoli 6-11 dicembre 1999), Boris Ulianich (éd.), avec la collaboration d'Ulderico Parente, 3 voll., Naples 2007

Lafaurie 1989
Jean Lafaurie, « Un nouvel argenteus de Flavius Victor », *Institutions, société et vie politique dans l'Empire romain au IVe siècle ap. J.-C., Table ronde autour de l'œuvre d'André Chastagnol (Paris, 20-21 janvier 1989)*, Michel Christol *et al.* (éds), Rome 1992, pp. 127-136

L'image
L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, actes du 6e *International Workshop on medieval societies*, Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), sous la direction de Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, Paris 1996

Lafontaine Dosogne 1965
Jacqueline Lafontaine Dosogne, « L'église aux trois croix de Güllüdere en Cappadoce et le problème du passage du décor iconoclaste au décor figuré », *Byzantion*, 35, 1965

Lafontaine-Dosogne 1987
Jacqueline Lafontaine-Dosogne, « Pour une problématique de la peinture d'église byzantine à l'époque iconoclaste », *DOP* 41, 1987, pp. 321-337

Lampe 1961
Geoffrey William Hugo Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961-1968

Laurent 1932
Vitalien Laurent, *Les bulles métriques dans la sigillographie byzantine*, Athènes 1932

Laurent 1981
Vitalien Laurent, *Le Corpus des sceaux de l'Empire byzantin*, t. II, *L'Administration centrale*, Paris 1981

Lavriotes 1900
Alexandros Lavriotes, éd., « [illegible] », [illegible] Constantinople t. XX, 1900

Lazarev 1967
Viktor N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967

Le Monde byzantin II
Jean-Claude Cheynet (éd.), *Le Monde byzantin*, t. II, Paris 2006

Le Typicon de la Grande Église
voir Mateos 1962

Lemaigre Demesnil 2010
Nicole Lemaigre Demesnil, *Architecture rupestre et décor sculpté en Cappadoce* (Ve-IXe s.), [BAR International Series, 2093], Oxford 2010

Lemerle 1979
Paul Lemerle, *Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius*, I, Paris 1979

Lemerle 1981
Paul Lemerle, *Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius*, II, Paris 1981

Levi 1947
Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947

Lightfoot 2007
Christopher S. and Mücahide Lightfoot, *Amorium, A Byzantine City in Anatolia- an archaeological guide*, Istanbul 2007

Lock 1995
Peter Lock, *The Franks in the Aegean 1204-1500*, London 1995

Louth 1997
Andrew Louth, « St Denys the Areopagite and the Iconoclast Controversy », dans Ysabel de Andia (éd.), *Denys l'Aréopagite et sa postérité en Orient et en Occident*, Paris 1997, pp. 329-339

Lowden 2007
John Lowden, « The Word made visible. The exterior of the Early Christian Book as Visual Argument », dans William E. Klingshirn et Linda Safran, *The Early Christian Book*, Washington 2007, pp. 13-47

MACLER 1924
Fréderic Macler, *Documents d'art arménien*, Paris 1924

MADERAKIS 1991
Stavros Maderakis, Θέματα της εικονογραφικής παράδοσης στην Κρήτη, *Athènes 1991* (Tiré à part de *Θεολογία*, 61, 1991, pp. 713-777 et 62, 1992, pp. 104-162)

MADERAKIS 2003
Stavros Maderakis, « Η Δέηση στις εκκλησίες της Κρήτης », *Νέα Χριστιανική Κρήτη*, 22, 2003

MAFFEI 1982
Fernanda de' Maffei, « L'Unigenito consustanziale al Padre nel programma trinitario dei perduti mosaici del bema della Dormizione di Nicea e il Cristo trasfigurato del Sinai. I », *Storia delle'Arte*, 45, 1982, pp. 91-116

MAFFEI 2003
Fernanda de' Maffei, « The Second Nicene Council-The Seventh Ecumenical Council and the Mosaics in the Bema of the Church of the Dormition of the Virgin at Nicaea », *Iznik throughout History*, pp. 109-117

MAGDALINO 1993
Paul Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos 1143-1180*, Cambridge 1993

MAGDALINO 2002
Paul Magdalino (éd.), *Byzantium in the Year 1000*, Leyde 2002

MAGDALINO 2006
Paul Magdalino, *L'Orthodoxie des astrologues. La science entre le dogme et la divination à Byzance (VIIe-XIVe siècles)*, Paris 2006

MAGDALINO 2011
Paul Magdalino, « The Other Image at the Palace Gate and the Visual Propaganda of Leo III », dans Denis Sullivan, Elizabeth Fisher, Stratis Papaioannou (éds), *Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice-Mary Talbot*, Leiden 2011, pp. 139-153

MAGUIRE 1987a
Henry Maguire, *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, Monographs on the Fine Arts Sponsored by the College Art Association of America XLIII, University Park 1987

MAGUIRE 1987b
Henry Maguire, « An Early Christian Marble Relief at Kavala », *DChAE*, 16, 1991-1992, pp. 283-295

MAGUIRE/KAZHDAN 1991
Henry Maguire, Alexander Kazhdan, « Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art », *DOP*, 45, 1991, pp. 1-22

MAGUIRE 1994
Henry Maguire, « Magic and Geometry in Early Christian Floor Mosaics and Textiles », dans W. Hörander, J. Koder, O. Kresten (éds), *Andrias : Herbert Hunger zum 80. Geburtstag. JÖB*, 44, 1994

MAGUIRE 2009
Henry Maguire, « Moslems, Christians, and Iconoclasm: Erasures from Church Floor Mosaics during the Early Islamic period », dans Colum Hourihane (éd.), *Byzantine Art: Recent Studies*, Princeton 2009, pp. 111-119

MAHÉ 1993
Jean-Pierre Mahé, « L'Église arménienne de 611 à 1066 » dans Gilbert Dagron, Pierre Riché et André Vauchez, (éds) *Evêques, moines et empereurs (610-1054), Histoire du Christianisme*, t. IV, Paris, 1993

MAHÉ/MAHÉ 2000
Annie Mahé et Jean-Pierre Mahé, *Grégoire de Narek, Tragédie, le Livre de Lamentation*, [Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 584], Louvain 2000

MAISANO 1975
R. Maisano, *L'Apocalisse apocrifa di Leone di Constantinopoli*, Naples 1975

MALAMUT 1988
Elizabeth Malamut, *Les îles de L'Empire Byzantin : VIIIe-XIIe siècles*, Paris 1988

MANGO 1962
Cyril Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St Sophia at Istanbul* [DOS, 8], Washington 1962.

MANGO 1972 1986
Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents in the History of Art Series*, Englewoods Cliffs New Jersey 1972, reprint, Toronto 1986

MANGO 1977
Cyril Mango, « The Liquidation of Iconoclasm and the Patriarch Photius », *Iconoclasm*, pp. 133-140

MANGO 1994
Cyril Mango, « Notes d'épigraphie et d'archéologie. Constantinople, Nicée », *Travaux et Mémoires*, 12, 1994, pp. 343-357

MANGO 2005
Cyril Mango, « The Meeting-Place of the First Ecumenical Council and the Church of the Holy Fathers at Nicaea », *DChAE*, 26, 2005, pp. 27-34

MANGO/SCOTT 1997
Cyril Mango, Roger Scott, *The Chronicle of Theophanes Confessor*, Oxford 1997

MANTAS 2003
Apostolos G. Mantas, « The iconographic subject 'Christ the Vine' in Byzantine and post-byzantine Art », *DChAE*, ΚΔ', 2003, pp. 347-360

MARKOPOULOS 2005
Athanasios Markopoulos, « Ο θρίαμβος της ορθοδοξίας στην εικόνα του Βρετανικού Μουσείου, Τα πρόσωπα και τα κείμενα », *DChAE*, 2005, pp. 345-351

MARTIN 1930
E.J. Martin, *A History of the Iconoclastic Controversy*, London 1930

MASTOROPOULOS 2006
Giorgios Mastoropoulos, *Νάξος τό άλλο κάλλος /Naxos: Byzantine Monuments*, Athens 2006

MATEOS 1962
Juan Mateos, *Le Typicon de la Grande Église : ms. Sainte-Croix n° 40, Xe siècle*, t. I : *Le cycle des douze mois*, [*Orientalia Christiana Analecta* 165], Rome 1962

MATEOS 1963
Juan Mateos, *Le Typicon de la Grande Église : ms. Sainte-Croix n° 40, Xe siècle*, t. II : *Le cycle des fêtes mobiles*, [*Orientalia Christiana Analecta* 166], Rome 1963

MATEOS 1971
Juan Mateos, *La célébration de la parole dans la liturgie byzantine. Étude historique*, Orientalia Christiana Analecta, 191, Rome 1971

MATHEWS 1998
Thomas F. Mathews, « The Genius of the Armenian Painter », dans Thomas F. Mathews, Roger S. Wiek (éds), *Treasures in Heaven, Armenian Art, Religion and Society*, New York 1998, pp. 163-176

MATHEWS 1999
Thomas F. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1999

MATHEWS 2008-2009
Thomas F. Mathews, « Vrt'anēs Kertoł and the Early Theology of Images », *Revue des Études Arméniennes*, 31, 2008-2009, pp. 101-126

MATHEWS 2012
Thomas F. Mathews, « Icons in Early Armenia and the Triptych of Dvin », dans Falko Daim et Neslihan Asutay Effenberger (eds), *Philopation. Byzantium and the Neighbouring Cultures, Festschrift A. Effenberger*, Mayence 2012, pp. 207-216

MATHEWS/WIECK 1994
Thomas F. Mathews et Roger S. Wieck (éds), *Treasures in Heaven: Armenian illuminated manuscripts*, catalogue d'exposition, Princeton-New York 1994

MAUCK 1987
Marchita B. Mauck, « The Mosaic of the Triumphal Arch of S. Prassede: A Liturgical Interpretation », *Speculum*, 62-4, 1987, pp. 813-828

MC CORMICK 1994
Michael Mc Cormick, « Textes, images et iconoclasme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident carolingien », dans *Testo e immagine nell'alto medioevo*, [*Settimane di studio del centro italiano sull'alto medioevo* 41], Spolète 1994, pp. 95-162

MÉTIVIER 2005
Sophie Métivier, *La Cappadoce (IVe-VIe siècle). Une histoire provinciale de l'Empire romain d'Orient*, [Byzantina Sorbonensia, 22], Paris 2005

MEYENDORFF 1984
Paul Meyendorff, *St Germanus of Constantinople. On the divine liturgy*, Crestwood (N.Y.) 1984

MIBEC
Wolfgang Hahn, Michael Metlich, *Money of the Incipient Byzantine Empire Continued (Justin II – Revolt of the Heraclii, 565–610)*, [Veröffentlichungen des Instituts für Numismatik und Geldgeschichte der Universität Wien], 2009

MILLET 1910
Gabriel Millet, « Les iconoclastes et la croix, à propos d'une inscription de Cappadoce », *BCH*, 34, Athènes 1910

MORDTMANN 1880
Andreas David MORDTMANN, « *Μολυβδόβουλλα τῶν Κομνηνῶν* », *Ἑλληνικὸς Φιλολογικὸς Σύλλογος*, XIII, Supplément, 1880, pp. 44-49

MØRKOLM 1991
Otto MØRKOLM, *Early Hellenistic Coinage*, Cambridge 1991

MORRISSON 1970
Cécile Morrisson, *Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque Nationale*, 2 tomes, Paris 1970

Mother of God 2000
Maria Vassilaki (éd.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, catalogue d'exposition, Athènes, The Benaki Museum, 20 octobre 2000 – 20 janvier 2001, Milan 2000

Müller-Wiener 1977
Wolfgang Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls: Byzantion Konstantinopolis Istanbul bis zum Beginn des 17 Jahrhunderts*, Tübingen 1977

Mundell 1977
Marlia Mundell, « Monophysite Church Decoration », dans *Iconoclasm*, pp. 58-74

Naef 2004
Silvia Naef, *Y a-t-il une question de l'image en Islam ?*, Paris 2004

Nordhagen 1976
Per Jonas Nordhagen, « Un problema di carattere tecnico e iconografico in S. Prassede », dans A. M. Romanini (éd.), *Roma e l'età carolingia*, Rome 1976, pp. 159-166

Nordhagen 1979
Per Jonas Nordhagen, « Santa Maria Antiqua. The Frescoes of the Seventh Century », *Acta, Institutum Romanum Norvegiae*, VIII, 1979, pp. 89-142

Nordhagen 1990
Per Jonas Nordhagen, *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, Londres 1990

Nordhagen 2001
Per Jon Nordhagen, « The Absent Ruler. Reflections on the Origine of the Byzantine Domed Church and its Pictorial Decoration », *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* XV (2001), J. Rasmus Brandt, Olaf Steen (éds), Rome 2001, pp. 319-336

Ognibene 1998
Susanna Ognibene, « The Iconophobic Dossier », dans Michele Piccirillo, Eugenio Alliata, *Mount Nebo. New Archaeological Excavations 1967-1997*, Jerusalem 1998, pp. 373-89

Ohnesorg 1998
Aenne Ohnesorg, « Byzantinische Vierstützen – Kirchen auf Naxos », dans *Bericht über die 39. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung: vom 15. bis 19. Mai in Leiden / Koldewey – Gesellschaft*, Bonn 1998, pp. 61-69

Oikonomides 1972
Nicolas A. Oikonomides, *Les listes de préséance byzantines des IXᵉ et Xᵉ siècles*, Paris 1972

Oikonomides 2002
Nicolas A. Oikonomides, « The Role of the Byzantine State in the Economy », dans *The Economic History of Byzantium*, Washington D.C. 2002, pp. 986-991

Papageorgiou 2010
Panayiotis Papageorgiou (éd.), *Καρπασία : Πρακτικά Α΄ Επιστημονικού Συνεδρίου «Ες γην των Αγίων και των Ηρώων», Limassol 4-5 avril 2009*, Limassol 2010

Pallas 1978
Demetrios I. Pallas, « Une note sur la décoration de la chapelle de Haghios Basileios de Sinasos », *Byzantion*, 48, 1978

Pallas 1986
Demetrios I. Pallas, « Les décorations aniconiques des églises dans les îles de l'Archipel », *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet, Mayence 1986, vol. II, pp. 174-179

Papadopoullos 2005
Theodoros Papadopoullos (éd.), *Ἱστορία τῆς Κύπρου*, vol. III, *Βυζαντινὴ Κύπρος*, Nicosie 2005

Papageorgiou 1995
Athanasios Papageorgiou, *Ἡ Αὐτοκέφαλη Ἐκκλησία τῆς Κύπρου. Κατάλογος τῆς Ἔκθεσης, The Autocephalous Church of Cyprus. A Catalogue of the Exhibition*, Nicosie 1995

Papageorgiou 2010
Athanasios Papageorgiou, *Η χριστιανική τέχνη στο κατεχόμενο τμήμα της Κύπρου*, Nicosie 2010

Papoulia 2003
V Papoulia, « Vers une identité byzantine : La mobilité sociale et la mobilité culturelle comme facteurs de la transformation de l'état romain en état byzantin », dans *Byzantina—Metabyzantina. La Périphérie dans le temps et l'espace. Actes de la 6ème Séance plénière, 20e Congrès international des Etudes byzantines* [*Dossiers Byzantins* 2], Paris 2003, 25-55

Patterson Ševčenko 1994
Nancy Patterson Ševčenko, « Close Encounters : Contact Between Holy Figures and the Faithful as Represented in Byzantine Works of Art », dans A. Guillou et J. Durand (éds), *Byzance et les images*, Paris, 1994

Pazaras 1988
Theocharès Pazaras, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα*, Athènes 1988

Penna 2001
Vasso Penna, « Νομισματικὲς νύξεις γιὰ τὴ ζωὴ στὶς Κυκλάδες κατὰ τοὺς 8° καὶ 9° αἰ. », dans El. Kountoura (éd.), *The Dark Centuries of Byzantium (7th-9th c.)*, Athènes 2001, pp. 399-410

Penna 2010
Vasso Penna, «Κοινωνία και οικονομία στο Αιγαίο κατα τους Βυζαντινούς χρόνους (4ος-12ος αι.)», *Obolos* 9 (*Coins in the Aegean Islands, Proceedings of the Fifth Scientific Meeting*, Mytilene 16-19 September 2006), Athènes 2010, pp. 11-43

Pennas 2000
Charalambos Pennas, *Μελέτη Μεσοβυζαντινης Γλυπτικης Νάξος – Πάρος*, Athènes 2000

Pennas 2002
Charalambos Pennas, *Studying Byzantine Siphnos (4th – 12th Century)*, (in greek), Athènes 2002

Pennas 2005
Charalambos Pennas, « Ιστορικές και αρχαιολογικές μαρτυρίες για τη Βυζαντινή Σίφνο », dans *Actes, 2nd International Conference of Sifnos*, Sifnos 2002, Athènes 2005, vol. II, pp. 9-26

Pennas/Samoladou 2010
Charalambos Pennas, I. Samoladou, « Βυζαντινά και Μεσαιωνικά νομισματικά ευρήματα Κυκλάδων", *Obolos* 9 *Coins in the Aegean Islands, Proceedings of the Fifth Scientific Meeting*, Mytilene 16-19 September 2006, Athènes 2010, T. II, pp. 135-57

Perez 1989
Christine Perez, *La monnaie de Rome à la fin de la République : un discours politique en images*, Paris 1989

Pertusi 1960
Agostino Pertusi, *Giorgio di Pisidia. Poemi panegirici epici*, Ettal, 1960

Peschlow 1983
Urs Peschlow, « Zum byzantinischen opus sectile-Boden », dans Rainer Boehmer, Harald Hauptmann (éds), *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasiens. Festschrift für Kurt Bittel*, Mayence 1983

Peschlow 2003
Urs Peschlow, « The Churches of Nicea/Iznik », *Iznik throughout History*, Istanbul 2003

Pétridès 1905
S. Pétridès, « Traités liturgiques de saint Maxime et de saint Germain traduites par Anastase le bibliothécaire », *Revue de l'Orient Chrétien* 10, 1905, pp. 289-313, 350-363

Piganiol/Chastagnol 1972
André Piganiol, *L'Empire chrétien : 325-395*, Paris 1972 (2de éd. mise à jour par André Chastagnol)

Piccirillo 1989
Michele Piccirillo, *Madaba, le chiese e i mosaici*, Milan 1989

Politis 1983
Linos Politis, « A Byzantine Inscription from Siphnos », dans C. Mango, O. Pritsak (éds), *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students*, Cambridge (Massachusetts) 1983, pp. 548-554

Pratsch 1998
Thomas Pratsch, *Theodoros Studites (759-826) zwischen Dogma und Pragma*, Francfort s. le Main 1998

Prigent 1991
Pierre Prigent, *L'image dans le judaïsme du IIe au VIe siècle*, Genève 1991

Rakić 1998
Svetlana Rakić, *Serbian Icons from Bosnia-Herzegovina (16th-19th century)*, Belgrade 1998

Raes 1951
Alphonse Raes, « Les Complies dans les Rites orientaux », *OCP*, 17, 1951, pp. 133-145

Rapti 2009
Ioanna Rapti « Image et rite dans l'enluminure arménienne du Moyen-Âge », dans N. Bériou, B. Caseau et D. Rigaux (éds), *Pratiques de l'eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen-Âge)*, Paris 2009

Rapti 2012
Ioanna Rapti, « La voix des donateurs : Pages de dédicaces dans les manuscrits arméniens de Cilicie », dans Jean-Michel Spieser et Elisabeth Yota (éds) *Donation et donateurs dans le monde byzantin*, Paris 2012, pp. 309-326

Reinink 2001
Gerrit J. Reinink, « Early Christian Reactions to the Building of the Dome of the Rock in Jerusalem », *Khristianskij Vostok*, vol. 2, n° VIII, 2001, pp. 227-241

Renoux 1974
Charles Renoux o.s.b., « Notes sur la fête des Patriarches », *Eleona*, Toulouse, avril 1974, pp. 3-5

Renoux 1969
Charles Renoux, « La croix dans le rite arménien. Histoire et symbolisme », *Melto*, 5e année, 1969, pp. 123-195

RIC VII
Patrick M. Bruun, *The Roman Imperial Coinage, vol. VII Constantine and Licinius A. D. 313-337*, Londres 1966

RIC VIII
J.P.C. Kent, *The Roman imperial coinage, vol. 8, The family of Constantine I : A.D. 337-364*, Londres 1981

RIC IX
J.W.E. Pearce, *The Roman imperial coinage, vol. 9, Valentinian I - Theodosius I*, Londres 1951

RIC X
J.P.C. Kent, *The Roman imperial coinage, vol. 10, The divided empire and the fall of the western parts : AD 395-491*, Londres 1994

Ruggieri 1988
Vincenzo Ruggieri, « Consecrazione e dedicazione di chiesa, secondo il Barberinianus graecus 336 », *OCP* 54, Rome 1988

Ruggieri 1990
Vincenzo Ruggieri, « La chiesa di Küçük Tavşan Adası nella Caria bizantina », *JÖB*, 40, 1990, pp. 383-403

Ruggieri 2005
Vincenzo Ruggieri, *La Caria bizantina: topografia, archeologia ed arte ; (Mylasa, Stratonikeia, Bargylia, Myndus, Halicarnassus)*, Catanzaro 2005

Sabatier 1862
Justin Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines frappées sous les empereurs d'Orient: depuis Arcadius jusqu'à la prise de Constantinople par Mahomet II...*, 2 voll., Paris 1862,

Sahas 1986
Daniel J. Sahas, *Icon and Logos. Sources in Eighth Century iconoclasm*, Toronto 1986 (traduction de la sixième session du Concile de Nicée II, *Acta*, Mansi, vol. XIII, 204A-380E)

Sakellion 1878
Sakellion, « Décret d'Alexis Comnène, portant déposition de Léon, métropolitain de Chalcédoine », *BCH*, 2, 1878, pp. 102-128

Sansterre 1983
Jean-Marie Sansterre, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VIe s. – fin du IXe s.)*, Académie royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Lettres, 2e série, t. LXVI, fasc. 1, Bruxelles 1983

Sansterre 1994
Jean-Marie Sansterre, « La Parole, le texte et l'image selon les auteurs byzantins des époques iconoclaste et posticonoclaste », dans *Testo e immagine nell'alto Medioevo* [*Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo* 41/1], Spolète 1994, 197-240

Sansterre 1999
Jean-Marie Sansterre, « L'image blessée, l'image souffrante : quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VIe-XIIe siècle) », dans Jean-Marie Sansterre, Jean-Claude Schmidt (éds), *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée. Actes du colloque international organisé par l'Institut historique belge de Rome*, Rome, Institut historique belge de Rome, 19-20 juin 1998, Rome 1999, pp. 113-130

Ščepkina 1977
Marfa Vjačelavna Ščepkina, *Miniatjury Hludovskoj Psaltyri*, Moscou 1977

Schick 1995
Robert Schick, *The Christian Communities of Palestine from Byzantine to Islamic Rule. A Historical and Archaeological Study*, Princeton 1995

Schick 1998
Robert Schick, « Archaeological Sources for the History of Palestine: Palestine in the Early Islamic Period: Luxuriant Legacy », *Near Eastern Archaeology*, 61/2, 1998, pp. 74-108

Schiemenz 1969
Günter Paulus Schiemenz, « Die Kapelle des Styliten Niketas in den Weinbergen von Ortahisar », *JÖB*, 18, 1969, pp. 239-258

Schiller 1996
Gertrud Schiller, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, vol. 1, Gütersloh 1966

Schlumberger 1884
Gustave Schlumberger, *Sigillographie de l'Empire byzantin*, Paris 1884

Schmidt 1997
Andrea B. Schmidt, « Gab es einen armenischen Ikonoklasmus ? Rekonstruktion eines Dokuments der kaukasich-albanischen Theologiesgeschichte », dans Rainer Berndt (éd.), *Das Frankfurter Konzil von 794*, Francfort 1997 p. 947-964

Schmit 1927

Theodor Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*, Berlin – Leipzig 1927

Schönborn 1986

Christoph Schönborn, *L'icône du Christ. Fondements théologiques élaborés entre le premier et le second concile de Nicée, 325-787*, Paris 1986

Sepphoris 1996

Promise and Redemption. A Synagogue Mosaic from Sepphoris, The Israel Museum, Jerusalem 1996

Signes Codoñer 1995

Juan Signes Codoñer, *El periodo del segundo iconoclasmo en Theophanes Continuatus. Análisis y comentario de los tres primeros libros de la crónica*, Amsterdam 1995

Signes Codoñer 2013a

Juan Signes Codoñer, « Die melkitischen Patriarchen, Konstantinopel und der Bilderkult in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Mit besonderer Berücksichtigung vom Brief 2 des Photios und dem sogenannten Brief der drei Patriarchen an Theophilos », dans M. Grünbart, L. Rickelt, M.M. Vučetić (éds), *Zwei Sonnen am Goldenen Horn? Kaiserliche und patriarchale Macht im byzantinischen Mittelalter. Akten der internationalen Tagung vom 3. bis 5. November 2010. Zwei Teilbände* [*Byzantinistische Texte und Studien* 3], Münster 2013, vol. 2, 97-134

Signes Codoñer 2014

Juan Signes Codoñer, *The Emperor Theophilos and the East, 829-842 : court and frontier in Byzantium during the last phase of iconoclasm*
[Birmingham Byzantine and Ottoman Studies 13], Farnham 2014

Simon 1972

Marcel Simon, *La civilisation de l'Antiquité et le christianisme*, Paris 1972

Slot 1991

Benjamin Slot, « The Frankish Archipelago », *Byzantinische Forschungen*, 16, 1991, pp. 179-194

Smythe 1996

Dion C. Smythe, « Byzantine identity and labelling theory », dans *Byzantium: Identity, Image, Influence.* [*XIX International Congress of Byzantine Studies, Copenhagen. Major Papers*], Copenhague 1996, 26-36

Sode 2001

Claudia Sode, *Jerusalem – Konstantinopel – Rom. Die Viten des Michael Synkellos und der Brüder Theodoros und Theophanes Graptoi* [*Altertumswissenschaftliches Kolloquium* 4], Stuttgart 2001

Sode/Speck 2004

Claudia Sode, Paul Speck, « Ikonoklasmus vor der Zeit ? Der Brief des Eusebios von Kaisareia an Kaiserin Konstantia », *JÖB*, 54, 2004, pp. 113-134

Spatharakis 1974

Ioannis Spatharakis, « The portraits and the date of the Codex Par. Gr. 510 », *Cahiers Archéologiques*, 23, 1974, pp. 97-105

Spatharakis 1999

Ioannis Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, vol. I, *Rethymnon Province*, London 1999

Spatharakis 2010

Ioannis Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, vol. II, *Mylopotamos Province*, London 2010

Speck 2003

Paul Speck, « Ein weiterer interpolierter Text in den Akten des Konzils von 787 », dans *Βυζάντιο. Κράτος καὶ κοινωνία. Μνήμη Νίκου Οἰκονομίδου*, Athènes 2003, pp. 481-490

Splendeur des Sassanides 1993

Splendeur des Sassanides. L'Empire perse entre Rome et la Chine (224-642), catalogue d'exposition, Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 12 février – 25 avril 1993, Bruxelles 1993

Stavrakos 2000

Christos Stavrakos, *Die byzantinischen Bleisiegel mit Familiennamen aus der Sammlung des Numismatischen Museums Athens*, Wiesbaden 2000

Stiernon 1965

Louis Stiernon, « Notes de titulatures et de prosopographie byzantines. Sébaste et Gambros », *REB*, *23*, 1965, pp. 222-243

Stockhausen 2002

Annette von Stockhausen, « Einige Anmerkungen zur Epistula ad Constantiam des Euseb von Cäsarea », dans Torsten Krannich, Christoph Schubert, Claudia Sode (éds), *Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754*, Tübingen 2002, pp. 92-112

Swanson 1994

M. N. Swanson, « The Cross of Christ in the Early Arabic Melkite Apologies », dans S. Kh. Samir et J. Nielsen (éds), *Christian Arabic Apologetics during the Abbasid period (750-1258)*, Leyde-New York-Cologne, 1994

Talbot 1998

Alice-Mary Talbot (éd.), *Byzantine Defenders of the Images*,
[Dumbarton Oaks, Byzantine Saints' Lives in Translation, 2] Washington 1998.

TETERIATNIKOV 1992
Natalia Teteriatnikov, « The Frescoes of the Chapel of St. Basil in Cappadocia: their Date and Context Reconsidered », *Cahiers Archéologiques*, 40, Paris 1992

The Glory of Byzantium
Helen C. Evans et William D. Wixom (éds), *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era*, catalogue d'exposition, New York 1997

The Hand of Angelos
Maria Vassilaki (éd.), *The Hand of Angelos: an Icon Painter in Venetian Crete*, catalogue d'exposition, Benaki Museum, Farnham/Athènes, 2010

The Twilight of Byzantium
Slobodan Ćurčić, Doula Mouriki (éds), *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire. Papers from the colloquium held at Princeton University, 8-9 May 1989*, Princeton 1991

THIERRY 1971
Nicole Thierry, « Les peintures murales de six églises du Haut Moyen Age en Cappadoce », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1970*, Paris 1971

THIERRY 1975
Nicole Thierry, « Études cappadociennes. Région du Hasan Dagı. Compléments pour 1974 », *Cahiers Archéologiques*, 24, Paris 1975

THIERRY 1976
Nicole Thierry, « Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie », *Journal des Savants*, avril-juin 1976, pp. 81-119

THIERRY 1977
Nicole Thierry, « Un problème de continuité ou de rupture. La Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1977*, Paris 1977

THIERRY 1982
Nicole Thierry, « L'iconoclasme en Cappadoce d'après les sources archéologiques. Origines et mentalités », *Le rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles 1982

THIERRY 1983
Nicole Thierry, *Haut Moyen-Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, I, Paris 1983

THIERRY 1984
Nicole Thierry, « Matériaux nouveaux en Cappadoce (1982) », *Byzantion*, 54, 1984, pp. 315-357

THIERRY 1986
Nicole Thierry, « La croix en Cappadoce. Typologie et valeur représentative », *Le site monastique copte des Kellia. Sources historiques et explorations archéologiques*, Genève 1986

THIERRY 1987a
Nicole Thierry, « Yamanlı kilise, l'église extraordinaire », *Dossiers Histoire et Archéologie*, 121, 1987

THIERRY 1987b
Nicole Thierry, « L'église Sainte-Barbe », *Dossiers Histoire et Achéologie*, 121, 1987

THIERRY 1994
Nicole Thierry, *Haut Moyen-Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, II, Paris 1994

THIERRY 1998
Nicole Thierry, « Topographie ponctuelle de l'iconomachie en Asie Mineure », ΕΥΨΥΧΙΑ. *Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler*, [Byzantina Sorbonensia 16], Paris 1998, vol. II, pp. 651-671

THIERRY 2000
Jean-Michel Thierry, *L'Arménie au Moyen Age : les hommes et les monuments*, [Saint-Léger-Vauban] 2000

THIERRY 2002
Nicole Thierry, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Age*, [Bibliothèque de l'Antiquité tardive, 4], Turnhout 2002

THIERRY/THIERRY 1963
Nicole Thierry, Michel Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagı*, Paris 1963

THIRIET 1968
Freddy Thiriet, « Quelques observations sur la situation en Crète au début du XVe siècle », *Πεπραγμένα τοῦ Β' Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, t. III, Athènes 1968

THOMSON 1985
Robert W. Thomson, *Thomas Artsrouni. History of the House of the Artsrounik'*, Detroit, 1985

THOMSON 1989
Robert W. Thomson, « The Historical Compilation of Vardan Arewelc'i », *DOP*, 43, 1989, pp. 125-226

THÜMMEL 1984
Hans-Georg Thümmel, « Eusebios' Brief an Kaiserin Konstantia », *Klio*, 66, 1984, pp. 210-222

THUNØ 2002
Erik Thunø, *Image and Relic: Mediating the Sacred in early Medieval Rome*, Rome 2002

TRAVAINI 2007
Lucia Travaini, « La croce sulle monete da Costantino alla fine del Medio Evo », dans *La croce* 2007, II, pp. 7-40

TREADGOLD 1988
Warren Treadgold, *The Byzantine revival 780-842*, Stanford 1988

TREADGOLD 1997
Warren Treadgold, *A history of the Byzantine State and Society*, Stanford 1997
Treasures of Mount Athos 1997
The Treasures of Mount Athos, Athanasios A. Karakatsanes (éd.), catalogue d'exposition, Thessalonique, Musée de la civilisation byzantine, Mont Athos 1997

TRILLING 1995
James Trilling, « Medieval Interlace Ornament: The Making of a Cross-Cultural Idiom », *Arte Medievale*, 9, 1995

TSIRPANLIS 1967
Zacharias Tsirpanlis, *Τὸ κληροδότημα τοῦ καρδηναλίου Βησσαρίωνος γιὰ τοὺς φιλενωτικοὺς τῆς Κρήτης (1439-17ος αἰ.)*, Thessalonique 1967

TSOUNGARAKIS 1987
Dimitrios Tsoungarakis, « Ρωμαϊκὴ καὶ βυζαντινὴ Κρήτη · Ἱστορία καὶ πολιτισμός », dans N.M. Panagiotakis (éd.), *Ἱστορία καὶ πολιτισμός*, Héraklion 1987, vol. 1

TURNER/CROW 2010
Sam Turner, Jim Crow, « Unlocking Historic Landscapes in the Eastern Mediterranean: Using Characterisation on Naxos (Greece) and in Thrace (Turkey) », *Antiquity*, 84, 2010, pp. 216-229

ULBERT 1969-1970
Thilo Ulbert, « Untersuchungen zu den byzantinischen Reliefplaten des 6. bis 8. Jahrunderts », *Istanbuler Mitteilungen*, 19/20, 1969-1970, pp. 339-357

ULIANICH 2007
Boris Ulianich, « Note introduttive. Croce. Crocifisso. Unità del mistero salvifico », dans *La croce* 2007, I, pp. 11-71

UNDERWOOD 1959
Paul A. Underwood, « The evidence of Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea », *DOP* 13, 1959, pp. 235-249

VAILHÉ 1901
Siméon Vailhé, « Saint Michel le Syncelle et les deux frères Grapti, saint Théodore et saint Théophane », *Revue de l'Orient Chrétien* 6, 313-332 and 610-642

VAN ESBROECK 1999
voir GERMANUS, *Sur la Croix*

VAN ESBROECK 2003
Michel Van Esbroeck, « Der Armenische Ikonoklasmus », *Oriens Christianus*, 87, 2003, pp. 144-153

VAN LINT 2009
Theo van Lint, « The Formation of Armenian Identity in the First Millenium », *Church History and Religious Culture*, 89, 1-3, 2009, pp. 251-278

VARINLIOĞLU 2007
Gunder Varinlioğlu, « Living in a Marginal Environment: Rural Habitat and Landscape in Southeastern Isauria », *DOP*, 61, 2007, pp. 287-318

VASILAKI-KARAKATSANI 1962-1963
Agape Vasilaki-Karakatsani, « Εἰκονομαχικὲς ἐκκλησίες στὴ Νάξο », *DChAE*, 3, 1962-1963, pp. 49-74

VASILAKI-KARAKATSANI 1989
Agape Vasilaki-Karakatsani, « Agia Kyriake – Agios Artemios », dans CHATZIDAKIS *et alii* 1989, pp. 58-65

VASSILAKI 1990
Maria Vassilaki, « A Cretan Icon in the Ashmolean: The Embrace of Peter and Paul », *JÖB* 40, 1990, pp. 405-422

VASSILAKI 2009
Maria Vassilaki, *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, [Variorum Collected Studies Series, 892], Aldershot 2009

VAVATSIOULAS/DIAMANTOPOULOU 1993
Orestis Vavatsioulas, Mariketta Diamantopoulou, « Μονὴ Φωτοδότη στὸ Δανακό », Ἀναστύλωση-Συντήρηση-Προστασία Μνημείων και Συνόλων, Athens 1993, pp. 173-194

Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente, (Secoli XV-XVI)
Hans-Georg Beck, Manoussos Manoussacas, A. Pertusi (éds), *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente, (Secoli XV-XVI). Aspetti e problemi. Atti del secondo Convegno internazionale di storia della civiltà veneziana* (1973), Florence 1977

VIONIS/POLOME/WAELKENS 2009
Athanasios K. Vionis, Jeroen Poblome and Marc Waelkens, « The hidden material culture of the Dark Ages. Early medieval ceramics at Sagalassos (Turkey): new evidence (ca. AD 650-800) », *Anatolian Studies*, 59, 2009, pp. 147-166

VOCOTOPOULOS 1984
Panayotis L. Vocotopoulos, « Μια άγνωστη κρητική εικόνα στο Σεράγεβο », *DchAE*, 12, 1984, pp. 383-398

VOCOTOPOULOS 1990
Panayotis L. Vocotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Athènes 1990

VOCOTOPOULOS 1995
Panayotis L. Vocotopoulos, *Greek Art. Byzantine Icons*, Athènes 1995

VOCOTOPOULOS 2005
Panayotis L. Vocotopoulos, « Η εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεραγέβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις », *DchAE*, 22, 2001, pp. 207-226

VRYONIS 1981
Speros Vryonis, Jr, « Byzantine Images of the Armenians » dans Richard Hovannisian (éd.), *The Armenian Image in History and Literature*, Los Angeles, 1981 [Studies in Near Eastern Culture and Society 3], pp. 65-81

WALLRAFF 2011
Martin Wallraff, « Konstantins "Sonne" und ihre christilichen Kontexte », dans *Konstantin der Große* 2011, pp. 42-52

WALTER 1997
Christopher Walter, « *IC XC NI KA*, The apotropaic function of the victorious cross », *REB*, 55, 1997, pp. 193-220

WASSILIOU-SEIBT 2011
Alexandra-Kyriaki Wassiliou-Seibt, *Corpus der byzantinischen Siegel mit metrischen Legenden*, Teil 1, Vienne 2011

WEBB 1999
Ruth Webb, « The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor and Motion in *Ekphraseis* of Church Buildings », *DOP* 53, 1999

WEBER 2011
Gregor Weber, « Mit göttlicher Hilfe – Träume und Visionen Konstantins vor der Schlacht an der Milvischen Brücke », dans *Konstantin der Große* 2011, pp. 21-26

WEIGAND 1927
Edmund Weigand, *Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft*, Berlin 1927

WEIGAND 1931
Edmund Weigand, « Zur Monogramminschrift der Theotokoskirche von Nicaea », *Byzantion*, 6, 1931, pp. 411-420

WEISS/NETZER 1996
Ze'ev Weiss, Ehud Netzer, *Promise and Redemption. A Synagogue Mosaic from Sepphoris*, catalogue d'exposition, Jérusalem, The Israel Museum, 4 juin 1996 – 26 mai 1997, Genève, Musée d'art et d'histoire, 25 février 1999 – 23 mai 1999, Jérusalem 1998

WEITZMANN 1976
Kurt Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts*, vol. 1: *The Icons. From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton, New Jersey 1976

WEITZMANN *et alii*, 2001
Kurt Weitzmann *et alii*, *Les Icônes*, Paris 2001

WESTERINK 1968
Leendert Gerrit Westerink, *Arethæ scripta minora*, I, Leipzig 1968

WHITTING 1973
Philip David Whitting, *Monnaies byzantines*, Fribourg 1973

WIENAND 2011
Johannes Wienand, « Ein Abschied in Gold – Konstantin und Sol invictus », dans *Konstantin der Große* 2011, pp. 53-63

WIRTH 1999
Jean Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris 1999

WISSKIRCHEN 1990
Rotraut Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom. Ikonographie und Ikonologie* [*Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband* 17], Münster 1990

WRIGHT 1985
David H. Wright, « The Date of the Vatican illuminated Handy Tables of Ptolemy and its early additions », *BZ*, 78, 1985

WULFF 1903
Oskar Wulff, *Die Koimesis Kirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Strasbourg 1903

XYNGOPOULOS 1936
Andreas Xyngopoulos, *Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Μουσεῖον Μπενάκη Ἀθῆναι*, Athènes 1936

XYNGOPOULOS 1951
Andreas Xyngopoulos, *Συλλογὴ Ἑλένης Ἀ. Σταθάτου, Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν εἰκόνων*, Athènes 1951

ZACOS/VEGLERY 1972
George Zacos, Alexander Veglery, *Byzantine Lead Seals*, I/1, 2, 3, Bâle 1972

ZAKARIAN 2007
Lilith Zakarian, *Aghdjots. Saint Stepanos*, Erévan, 2007 (en arménien et en français)

ZANKER 1997[3]
Paul Zanker, Ὁ Αὔγουστος καὶ ἡ δύναμη τῶν εἰκόνων, Athènes 2006 (trad. d'*Augustus und die Macht der Bilder*, 3[e] édition, Munich 1997[3])

ZIAS 1989
Nicos Zias, « Panagia Protothrone at Chalki », dans CHATZIDAKIS *et alii* 1989, pp. 30-49

INDEX

— A —

Abba Ménas 5
Abd-al-Malik 218
Abdul Mecid I 81
Abraham 50, 121
Abu Qurra 100-102
Achmim 81
Adam 34, 55
Agallianos, turmarque 174
Agathange 113
Aght'amar, église de la Sainte-Croix 67-68
Ahura-Mazda 152
Akindynos Kalamaras 182
Aksaray 138
Al Oda, au sud de Karaman, ouest du monastère Alahan, Isaurie 84, 149, 152-155
Al-Ghazālī 52
Al-Ḥarīrī 55
Al-Mamoun 89
Al-Muqaddasī 53
Al-Ṣūfī 54-55
Alexandre le Grand 110, 213, 215
Alexandre Sévère 214
Alexandrie 95, 110, 201
Alexis Ier Comnène 177, 180, 182-183, 185-190

Amorgos 174
Amorion 102
Anaphi 174
Anastase le Bibliothécaire 29, 35, 38
Anastase Sinaïte 120
Anastase 213, 217
Anastase, Constantinople 194
Anazarbe 70
Anchialos 109
Andreas Pavias 122
Andreas Ritzos 120, 122
Andrinople 67
Andronic II 118
Andros 174
Angelos Akotantos 119, 121, 123
Anne Comnène 177-186
Anne Doucaina 184
Antioche 95
Antioche, maison de la déesse marine 141, 143
Antonios Kallergis 124
Apalirou, castro t', Naxos 202
Apalirou, castro t', Naxos, église de Agios Isidoros 202
Apeiranthos, Naxos, église de Agios Ioannis Theologos à Aphiklis 199
Apeiranthos, Naxos, église de Agia Kyriaki 172-173, 195, 199, 203
Apeirantos, Naxos, église de Agios Ermolaos 199
Aphrahate 80
Apollonius de Tyane 87
Apolonas, Naxos, église de Agios Theodoros, près de la baie de Abram 197
Arcadius 215
Archange Michel 217
Archevêque de Milan Pierre Grossolano 187
ArcJoc', monstère de Saint-Etienne 60
Arethas de Césarée 137
Arménie 73-74
Arsénios (moine) 95
Arta, église des Blachernes 116
Artavasde 11-12, 19
Asclépios 112
Asie Mineure 134, 195, 198, 201, 203
Asie Mineure, église de Chimera 208
Asturies 221
Athènes 122-123
Athènes, Académie de Platon 216
August 213
Auguste 110
Augustin 47
Auste 110
Avanos (ant. *Venasa*, Οὐήναθα), Yamanlı kilise 129
Avcılar, l'actuel village de Göreme, antique Ματιάνη, Maçan) 131-132, 159

— B —

Baghdad 55, 89
Baguan 68
Bahçeli 167
Balaam 87
Balkandere 134, 137
Balkans 56, 198, 203
Baltimore 67, 70, 73
Baouit 5
Basile d'Euchaïta 184-185
Basile de Césarée (le Grand) 5, 28, 32-33, 35, 163
Basile I 102, 111
Beith Alpha 1-2, 78

Belisırma, chapelle funéraire de Direkli Kilise 162
Bellini Gentile 56
Beth Alpha 78
Bethléem 30, 59
Bghno-Noravank' (Siounie) 68
Bodrum (Halicarnasse) 198
Bouddha de Bamyan 49
Bukhari 51
Bulgarie 179, 189

— C —

Cappadoce 63, 83-84, 106, 127-139, 159, 168, 195
Cappadoce, église de Agios Georgios, Zindanonou 208
Capua Vetere 16
Carpien 70
Catholicos Jean d'Odzun 61, 62, 65-66, 68-69, 73-74
Caucase 61
Cemil, église d'Agios Stephanos 132, 165
Chalce, (île de) 101
Chalki, Naxos, église de Panagia Protothronos 172, 195-198, 200
Charlemagne 8
Charles le Chauve 29
Charsianon (Cappadoce) 168
Cheimaros, Naxos, église de Zoodohos Pigi 197
Chine 53
Chora, Naxos, église de Agios Stephanos Fraro 197
Chora, Naxou, Portara, 197
Christ, passim
Christophe 13
Chypre 205-210
Chypre, Agia Triada (Karpasia), église de Ayia 210
Chypre, église de Agia Paraskevi à Geroskipou 207-209
Chypre, église de Agia Varvara à Koroveia (Karpasia) 206
Chypre, église de Panagia Angeloktistos 152
Chypre, Gourri 208
Chypre, Lythrankomi, église de Panagaia Kanakaria 210
Chypre, Peristerona, évêché de Morfou, église des Saints-Hilarion-et-Barnabé 207
Chypre, Rizokarpaso, église de Agia Athanasia 210
Chypre, Sygkrasi église de Agios Prcopios 209
Cilicie 60, 69-71, 198
Claude Ptolémée 179
Coire (*Chur*, Suisse) 76
Concile de Chalcédoine (451) 63, 73
Concile de Constantinople (533) 20
Concile de Constantinople III (Concile œcuménique VI, 680-681) 6
Concile de Ferrare, Florence (1437, 1439) 118, 121
Concile de Francfort (799) 8
Concile de Hiéreia (754) 3, 6, 8-10-13, 24, 33-34, 36, 107
Concile de Nicée I (325) 20
Concile de Nicée II (Concile œcuménique VII, 787) 5, 8-10, 18-19, 24, 66, 98, 100-101, 107-108, 113, 143, 145, 154, 184, 205-206, 209
Concile de Trente (1542) 124
Concile du Latran, Rome (1123) 8
Concile Quinisexte (in Trullo, 691-692) 6, 86, 218
Constance II 222
Constans II 217
Constantia 3
Constantin I 11, 110, 133
Constantin IX Monomaque 183
Constantin kentarque 150, 154
Constantin Melissène 176
Constantin Mitylenaios 182
Constantin I 3, 212-214, 216

Constantin V 8-10, 12-13, 15, 19-21, 24, 77, 85-87, 90, 107-110, 112-113, 147, 174, 200-202, 206, 217
Constantin VI 15, 108
Constantin VII 90
Constantin, fils de Michel VII 186
Constantinople 12, 31, 33, 40, 62, 73, 95, 98, 100-102, 118, 121, 123
Constantinople (Istanbul) 56, 209
Constantinople Blachernes 12, 14, 77, 147
Constantinople Chalcé 12
Constantinople église de Sainte-Irène 11, 14-17, 25, 39, 107
Constantinople église de Saint-Sauveur-in-Chora, (Kariye Cami) 20
Constantinople église de Saints-Serge-et-Bacchus (Küçük Aya Sofia) 4
Constantinople église de Sainte-Sophie 3-4, 6, 20-21, 81, 92-93, 110-111, 153
Constantinople, église de la Théotokos à Charcoprateia 183
Constantinople, église des Saints-Apôtres 207
Constantinople, palais de Bryas 107
Constantinople, porte Chalcé 118, 212
Copenhague 124
Cordoue 221
Crète (Candie) 118-125, 195, 201
Ctésiphon 217-218
Cuenca 121
Cyclades 83, 194
Cyprien 46-47

— D —

Damas 53, 80
Damascius 93
Danakos, Naxos, monastère fortifié du Christ Photodotis 171, 173-174, 197, 199-200
David 15
Dečani 116
Décence 214
Déméter 4
Denis L'Aréopagite 35, 89-90, 92-93
Dionysos 2
Domenikos Theotokopoulos (El Greco) 122
Doura Europos 1
Drakona, église de Saint-Etienne 120
Drazark 69
Dvin 66

— E —

Edesse 70, 103
Egypte 5, 7, 53, 76, 80-81, 83
Elie 78
Emmanuel Tzanfournaris 115, 121, 123
Engarès, Naxos, église de la Panagia Monastiriotissa 200, 202
Ephèse 3
Ephèse, église de Agios Ioannis Theologos 207
Ephrem de Nisibe 153
Episkopi (Eurytanie) 82
Eregli 138
Escorial 90
Etchmiadzine 64, 72, 77, 79-80, 113, 146, 205
Etienne le Diacre 11, 13-14, 19, 77, 79, 80
Etienne le Jeune 13, 19, 36, 146, 205-206
Eumathios Makrembolitès 175, 182
Eusèbe de Césarée 3, 70, 112-113, 213-214, 216
Eustorges 173
Eustrate métropolite de Nicée 182-183, 185-191
Eustratiadès 150
Eustratios Garidas 183

Euthyme d'Acmonia 69
Evagre le Pontique 91
Evêque Abraham 5
Évêque Alexandre d'Amathonte, Chypre 206
Évêque Constantin de Constantia à Chypre 205-206, 209
Évêque Eustathe de Soli, Chypre 206
Évêque Georges de Trimithonte, Chypre 206
Évêque Hypathios 19
Évêque Philoxène de Mabbug 143-144
Évêque Spyridon de Chytri, Chypre 206
Évêque Théodore de Kition, Chypre 206
Évêque Thomas de Claudiopolis 109
Évêque Yovhannés de Gardman 59

— F —

Ferrare 105
Firdawsī 55
Florence 119, 125
Florence, église de Santa Maria del Fiore 119

— G —

Gabriel Severos 125
Galla Placidia 216
Gea 54
Gemiler, île de (ou île de Saint-Nicolas) 198
Gentilly 13
Georges Doukas 179-180, 189
Georges Manganès 176-178, 180
Georges Paléologue 184
Géorgie 72
Georgios Klontzas 124
Gerasa 78
Ghazān Khān 55
Göksu dere 149
Göreme (τὰ Κόραμα) 130
Göreme, Çarıklı Kilise (Eglise aux sandales) 63
Göreme, église à colonnes 131
Göreme, église de Karşıbecak 131-132, 159-168
Göreme, église de Sainte-Barbe 130
Göreme, Tokalı kilise 131
Grégoire de Nazianze 16
Grégoire Illuminateur des Arméniens 113
Grégoire Magistros 72
Güllüdere 128, 135-136, 209
Güllüdere, chapelle de l'hôtel Kelebek 167
Güllüdere, Efendi ağa kilisesi 167

— H —

Hellespont 205
Héraclée, Thrace 122
Héraclius 11, 81, 110, 217-218, 220
Herat 56
Hérode 110
Hésiode 43
Higoumène Hyakintos 18-20, 23-24
Homère 44, 80
Honorius 215
Hosios Loukas 17, 146
Huarte (Syrie), ancienne basilique 141

— I —

Icarie 84
Ignatius 102
Ihlara, Cappadoce 152
Inde 56
Ios 174
Iran 53
Iraq 55
Irène Doucaina 180, 184, 186, 188
Irène 8, 15, 108
Irénée de Lyon 47
Isaac (moine) 95
Isaac 184
Isaurie 149, 154, 219
Ispahan (Nouvelle Djoulfa) 70, 73
Israël 9

— J —

Ja'far al-Ṣādiq 52
Jean Chrysostome 20, 28, 107-108
Jean Damascène 62, 91, 113, 102, 139
Jean Diakrinomenos 143
Jean II Comnène 186, 188-189
Jean Italos 182-183, 186-188
Jean le Grammairien 85-94, 97
Jérusalem, Dôme du Rocher 7, 12, 53, 81, 152
Jérusalem 11, 15, 95, 97, 100, 217-218
Jérusalem,Temple 93
Joppé 205
Josiah 110
Julien dit l'Apostat 112, 215
Jupiter 2, 216
Justin I 46, 220, 217
Justin II 31
Justinien I 81, 93, 213, 220
Justinien II 212-213, 218-222

— K —

Kabr Hiram (Liban) 78
Kameniatès 172
Karankemer vadisi, église de 132
Karşıbecak, église Agios Stephanos 133-134, 137
Karşıbecak, église de Agios Vasilios 133, 137
Karşıbecak, église de Jachim et Anne 133, 137
Karşıbecak, église de Mavrukan 133
Karşıbecak, église du stylite Nicétas 133, 137, 160
Kartmin (Mésopotamie, Turquie) 143-144
Kełi (près d'Erzerum) 66
Kekaumenos 183
Khirbat al-Mafjar 54
Kirbat al-Makhayyat, chapelle du prêtre Jean 146
Kition, Chypre 146
Kızılçukur (Çavuşin, antique Halys) église de Joachim-et-Anne 81
Kızılçukur Uçhisar, église du Stylite Nicetas 132, 168
Kızılçukur, église dite de Joachim et Anne 136
Kızılçukur, Haçlı kilise 128
Konya 56, 74
Kosmo 173
Krum 106
Kurt dere (Karacaören, Ürgüp) 137

— L —

Lactance 43-44, 46, 213
Lampousa, fille de Kosmo et d'Eustorges 173
Larnaca, église de Agios Lazaros 209
Larnaca, monastère de l'Apôtre Barnabé 209
Leo, fils de Kosmo et d'Eustorges 173
Léon Alyatès 180
Léon Choirosphaktès 90
Léon de Calcédoine 177, 181-185, 188-189
Léon II 106
Léon III 7-10-12, 14, 19-21, 24, 36, 107, 109, 173-174, 200-201, 212, 219-220, 222
Léon le Philosophe (ou Mathématicien) 88, 90
Léon V 8, 12, 25, 85-87, 92, 97-98, 100, 101, 107
Léon VI 6
Léontios de Néapolis 62
Lesbos, église de Agia Theoktisti 196
Lesnovo 122
Levni 56
Licinius 214
Londres 117, 118, 121-123
Louis le Pieux 35, 89
Lythrangomi, Chypre 146

— M —

Madaba, église de la Vierge 145-147
Madaba, église des Apôtres 146
Maghreb 54
Magne 195, 203
Magne, église de Saint-Procope 82
Magnence 214-215
Mahomet (Mohamed, Muhammad) 7, 49-50, 53, 55-56
Manuel Ier Comnène 182-191
Manuel Marachas 177, 182
Marcos Evgenikos 118
Maria de Bulgarie 184
Marie 78
Markov monastère 116, 122
Martien 220
Mateić 116
Matenadaran 70
Matianè (Ματιανή), église de Saint-Serge 128
Maurice Tibère 217
Maxime le Confesseur 29, 33-34, 91
Maximos Margounios 125
Mecque (La), Ka'ba 50
Mehmet II (le Conquérant) 56
Melos 174
Meskendir, église de Saint-Pierre-et-Paul 137
Mésopotamie 53, 128
Méthode *cf.* Patriarche Méthode
Métropolite de Chalcédoine 185
Mezarlar, altı kilise 132
Michel Aristenos 181
Michel Damaskinos 122
Michel Doukas 180
Michel II 12, 35, 89, 97-100,107
Michel III 86-87, 111, 117, 211
Michel le Syncelle 103
Michel Maras 124
Michel VI 220
Michel VII Doukas 186
Midye (Thrace turque, byz. *Medeia*) 14, 17, 25
Mirambello, Crète, église de Saint-Nicolas 82

Moïse 9, 44, 88
Monastère de Saint-Chariton 95
Monastère de Saint-Sabas 95
Monastère de Sainte-Catherine-de-Sinaï 5
Monastère de Zelve, région de Göreme 127-129
Moni, Naxos, église de Panagia Drossiani 196, 200
Mont Athos 18
Mont Athos, Vatopedi 122
Monza 78
Mopsueste 78
Moscou 122
Mustafapaşaköy (Sinasos), église de Agios Vasilios ou Timios Stavros 131

— N —

Nabuchodonosor 110
Nakkaş Osman 56
Naukratios 23
Naxos passim 106, 127, 171-174, 193-204
Naxos, église de Saint-Artémios 75, 81-82, 84
Naxos, église de Sainte-Kyriaki 75, 77-82, 84
Naxos, Lathrino 202
Naxos, Marathos 202
Naxos, passim (75-84)
Naxos, Tragiea 193
Népotien 214
Nerses le Gracieux 69, 70
Nicée église de la Dormition (Koimésis) *passim* (Auzépy), 107
Nicée 9, 19, 24, 97-98, 100, 101, 106
Nicée, église de Sainte-Irène 222
Nicéphore Botaneiatès 182
Nicéphore Bryennios 181, 186, 189
Nicéphore I 99, 101, 106, 108, 111
Nicéphore Mélissène 177-178, 180
Nicéphore, l'Historien 107, 110, 112-113
Nicétas d'Heraclée 187
Nicolaos Ritzos 119
Nicolas d'Andrinople 184
Nicolas Grammatikos 184
Niketas, fils de Kosmo et d'Eustorges 173
Nil du Sinaï 147
Nil le Calabrais 183, 187
Nil, moine 107
Nouvelle Djoulfa 69, 73

— O —

Ohrid 122
Olympiodore 107, 141
Oppien 78
Örencik deresi 134-135
Oviedo 84
Oviedo, église de San Miguel de Liño 84

— P —

Palestine 1, 7, 11, 98, 144-145, 201
Pamphylie 154
Panéas sur le Jourdain 112-113
Pankratios 92
Pape Benoit III 81
Pape Constantin 6
Pape Léon III 26
Pape Pascal I 26

Paros, église de Katapoliani 196, 198
Patriarche Antoine 86
Patriarche Christophe (Alexandrie) 95
Patriarche Cosmas 183
Patriarche de Constantinople 212
Patriarche Eustratios 184
Patriarche Eutychès 31
Patriarche Germain 29, 31, 35-36, 38, 40, 109, 113
Patriarche Jean IX Agapitos 187
Patriarche Joseph II 118
Patriarche Méthode 8, 88, 92-93, 102, 118, 124
Patriarche Nicéphore 5, 9, 13, 85-87, 107, 147, 205
Patriarche Photios 13, 69, 92, 96, 102, 108, 111
Patriarche Serge de Jérusalem 102
Patriarche Sévère, Antioche 143
Patriarche Taraise 8, 101, 108, 187
Patriarche Théodoret d'Antioche 97-98
Patriarche Théodote 99
Patriarche Thomas (Jérusalem) 95-97, 99, 101
Paul le Silentiaire 3, 93, 138
Paulin de Nola 216
Pépin le Bref 13
Peristrema, Vallée de (Belisırma) 129
Perse 11, 51, 55-56, 80
Philippikos Bardanès 6, 36
Philippopolis 187
Philoti, Naxos, église de Agios Ioannis Theologos à Caminos 197
Phocas 131
Pierre le Grand 57
Pilate 6
Plaka, Naxos, église de Agios Matheos 197
Platon 46
Preveli, église de Saint-Georges 120
Priesca, église de San Salvador 84
Procope 4
Prométée 43
Prospère d'Aquitaine 222
Ptolémée 54
Pythagore 87

— Q —

Quṣayr 'Amra 53-54
Qaṣr al-Hayr al-Gharbī 54
Qasr el-Lebia (Libie), basilique 142-143

— R —

Rashīd al-Dīn 55
Ravenne église de Saint-Apollinaire-le-Neuf 3
Ravenne, Baptistère des Orthodoxes 153
Robert Guiscard 183
Romanos le Mélode 166-167
Rome 25-26, 98, 101, 122, 211
Rome, église de Saint-Priscus 16
Rome, église de Sainte-Cécile 27
Rome, église de Sainte-Marie-Antique 5
Rome, église de Sainte-Marie-Majeure 3
Rome, église de Sainte-Praxède 26-28
Rome, église de Sainte-Pudentienne 216
Rome, église des Saints-Côme-et-Damien 27-28
Rome, église des Saints-Nérée-et-Achille 26

Romulus 110
Roustika, église de la Vierge 120
Russie, Empire russe 57, 61

— S —

Saint Démétrius 5
Saint Grégoire 63
Saint Ioannikios 117
Saint Jean-Baptiste 6
Saint Luc 122
Saint Nicolas 176
Saint Nil du Sinaï 141
Saint Pancrace de Taormine 112-113
Saint Pantéléimon 176
Saint Simeon stylite 176
Saint-Gall 80
Saint-Maurice d'Agaune (Valais) 76
Saint-Petersbourg 178
Sainte Euphémie 176
Sainte Théodosie 117, 118, 123
Samarra 54
Samson 75
Sangri, Naxos, église de Agios Artemios 172, 195, 199, 201, 208
Sangri, Naxos, église de Agios Ioannis, Theologos à Adisarou 75, 81-82, 84, 195, 199, 201-202, 208
Sangri, Naxos, église de Agios Ioannis Theologos à Gyroulas 197, 202
Sangri, Naxos, église de Agios Stephanos à Marathos 202
Sangri, Naxos, église de Panagia Kaloritissa 199
Sangri, Naxos, temple de Déméter 197
Santorin, (Thera) 9, 106, 174
Santorin, basilique de Perissa 174
Saqquarah 5
Saragosse 221
Sarajevo 119, 124
Scriptor Incertus de Leone Armenio 86
Séleucie en Cappadoce 100, 168
Séleucie, port d'Antioche 141, 143
Selim I 56
Selim II 55
Sennacherib 110
Sepphoris 1-2
Sevan 72
Shah Tahmasp 55
Silivri église de Saint-Georges 17, 25
Siméon Pédiasimos 182
Simon le Mage 87
Sinassos, église de Saint-Basile 209
Sion 76
Siphnos, église de Agios Thomas, région de Pothetos 173
Sklavopoula 120
Sophrone de Jérusalem 29
Soreg 78
Stephanos, gouverneur d'Andros 174
Suisse 76
Synode d'Elvyra 221
Synode de Hieria 205
Synode des Blachernes (1094) 177
Synodikon de Constantinople 154
Synodikon de l'Orthodoxie 93, 184
Syrie 7, 53, 128, 201
Syropoulos 105

— T —

Tabriz 55-56
Terre Sainte 59
Tertullien 47
Teurnia (l'antique Tiburnia, Carinthie) 78
Thèbes, église de Saint-Grégoire-le-Théologien 78
Théodora Paléologina 117
Théodora 8, 86-87, 110, 117, 118, 123-124, 211
Théodore Graptos 117
Théodore Krithinos 89
Théodore Studite (Stoudite) 88, 95-103, 107, 112, 117, 120
Théodose I 215, 222
Théodose II 110, 216
Théophane Continué 88
Théophane Graptos 117
Théophane le Confesseur (et chroniqueur) 36, 117, 173, 205
Théophane, peintre 122
Théophile 12, 86-87, 89, 92, 98-99, 102, 172, 200, 220,
Théophylacte 180
Théotokos 176, 181
Thessalonique église de Sainte-Sophie 11, 14-17, 25-26, 39
Thessalonique 79, 97, 177
Thessalonique, basilique de l'Acheiropoietos 147
Thessalonique, basilique de Saint-Démètre 210
Thessalonique, église de Saint-Georges 153
Thrace turque 194
Tibère II 217-218, 220
Timothée d'Athènes 110
Tiridate 63
T'oros 71
Trageia, Naxos 203
Trageia, Naxos, basilique de Agios Isidoros 198-200, 202
Trageia, Naxos, basilique du Taxiarchis Rachi 198-199, 202
Tripolis 205
Tur Abdin 153
Turin 122
Tyr 205

— U —

Uçhisar Balıklı kilise 128
Uçhisar 162
Uçhisar, Efendi ağa kilisesi 134-135
Uçhisar, Karanlık kemer kilisesi 167
Umm al-Rasas, église de Saint-Etienne 144

— V —

Vahram, chroniqueur 71
Valdedios, église de San Salvador 84
Valentinien III 216
Vanakan 59
Vardan l'Oriental 59-60, 62
Vaspourakan 67
Vatican 82
Venise 115, 121, 122
Veria 122
Vrt'anēs Kertoł 61-63, 65

— W —

Wāsiṭ 55

— X —

Xinjang 76

— Y —

Yaḥyā al-Wāsiṭī 55
Yaprakhisar, Davullu kilise 130-130, 154, 162
Yaqubi 53
Yazid 111

— Z —

Zangui 70
Zeus 43